ARNOLD BÖCKLIN

AUS DEN TAGEBÜCHERN VON OTTO LASIUS

ARNOLD BÖCKLIN



NACH EINER ORIGINAL-AUFNAHME AUS DEM ATELIER VON
LOESCHER & PETSCH,
HOFPHOTOGRAPHEN SR. MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS,
BERLIN W.

ARNOLD BÖCKLIN

AUS DEN TAGEBÜCHERN

VON

OTTO LASIUS

(1884—1889)

HERAUSGEGEBEN VON MARIA LINA LASIUS

MIT EINEM BILDE ARNOLD BÖCKLINS



BERLIN W
F. FONTANE & Co.
1903

Inhalt.

I.

Erste Bekanntschaft. — Der besorgte Konsul. — Quellnymphe. — Der geigende Eremit. — Des Meisters Söhne. — Arbeiten Hans Böcklins. — Mein Vater zeigt Böcklin eine meiner Skizzen.

Im März 1884 ward mir zum erstenmal das Glück, Böcklin, den grofsen Meister, zu sehen; es war in seinem Atelier am Lungo Mugnone im Palais des Russen Svertschkoff in Florenz. Mein Vater, der mich damals auf eine gröfsere italienische Reise mitgenommen, wollte Böcklin, den er schon von früher her kannte und mit dem er bereits über einen Atelierbau gesprochen, besuchen; überdies hatte ihn der Tiermaler Rudolf Koller in Zürich gebeten, Böcklin freundlichste Grüfse zu überbringen. Böcklin trug sich mit dem Gedanken, nach Zürich überzusiedeln und zwar hauptsächlich in der Absicht, seinen heranwachsenden jüngeren Söhnen die Vorteile einer tüchtigen Schulbildung zu verschaffen. In Italien war dies nicht möglich. Zürichs Lehranstalten aber hatten den besten Ruf; das war für Böcklin entscheidend. Er brauchte in Zürich ein Atelier,

suchte einen Baumeister und gewann diesen in meinem Vater. Wir logierten in der trefflichen Pension Pera in der Via Alfani. Es war dies ein beliebtes Absteigequartier für deutsche Künstler und Gelehrte. Ein Herr Riefstahl, mit dem ich später in sehr freundliche Beziehungen trat, leitete die Pension nach deutscher Art. Eine wahre Wohlthat für nordische Besucher in der Medceerstadt. Signor Ernesto — die Italiener nannten Herrn Riefstahl bei seinem Vornamen — ging jedem Fremden sehr liebenswürdig mit Rat und That an die Hand. Hier weilte lange der bekannte, mit Böcklin eng befreundete Kunstkenner Bayersdorfer, ein vorzüglicher Schachspieler, der während des Spieles sich mit anderen wissenschaftlich unterhielt, und zu gleicher Zeit noch schwierige Rechnungen löste, und dennoch seine Partie glänzend gewann. Sein wohlgelungenes Porträt habe ich später in Böcklins Atelier in Zürich gesehen.

Herr Riefstahl führte uns zum deutschen Vizekonsul, Herrn Kuhfufs, von dem wir uns ein Empfehlungsschreiben für ‚Permessi' zu den Florentiner Kunstgalerieen erbaten. Als wir ihm sagten, dafs wir Böcklin zu besuchen wünschten, und mein Vater sich nach dem nächsten Wege zu dessen Atelier erkundigte, schnurrte er uns an: „Haben Sie denn auch eine Empfehlung an ihn?" Das war einmal so seine Manier; im Grunde genommen meinte er es doch gut.

Aber als mein Vater seine Frage mit der Bemerkung beantwortete, Böcklin selber habe ihn in Zürich aufgesucht und er habe Geschäftliches mit ihm zu besprechen, stülpte Herr Kuhfufs seinen Cylinder auf den Kopf und sagte: „Na, da kann ich Sie ja einmal hinbringen.“ Wie ich später erfuhr, war er mit neugierigen Fremden, die Böcklin besuchen wollten und sich deshalb an ihn wandten, schon oftmals unsanft verfahren; wusste er doch, dafs Böcklin, der am liebsten in der Stille für sich arbeitete, gar nicht besondere Freude an Gästen hatte, waren darunter doch recht naseweise Leute. Einzelne liefs er's auch nicht übel fühlen . . .

Als wir in Böcklins Atelier traten, war seine Familie um ihn versammelt, ein Bild betrachtend, an welches er eben die letzte Hand legte. Es war die schlafende Quellnymphe, welche von zwei bocksbeinigen Satyrn mit groteskkomischem Gesichtsausdrucke belauscht wird. Mir imponierte am meisten das aus dem Kruge so wunderbar natürlich tröpfelnde Wasser und das elfenartige Kleid, das die Nymphe verhüllte, das Gespinst mit Silber- und Goldpunkten. Das Bild machte einen tiefen Eindruck auf mich und beschäftigte meinen Geist so, dafs ich es fast überhörte, wie jemand sagte: „Aber, Herr Böcklin, die Kerle, die können so gar nicht sitzen, die fallen ja um, die sind ja gar nicht im Gleichgewicht.“ Das poetische

Motiv und die urgelungene Art und Weise, wie es Böcklin dem Beschauer erzählt, hatte mich wunderbar ergriffen.

Als wir uns weiter umsahen, gewahrten wir auf einer Staffelei noch ein anderes Bild, das fertig war und uns ausserordentlich entzückte. Es war der in seliger Gottesversunkenheit einsam vor dem rosengeschmückten Marienbilde geigende Eremit, belauscht von neckischen kleinen Engeln. Meinem Vater traten Thränen in die Augen bei der Betrachtung dieses tief empfundenen Seelengemäldes, und ich war nicht minder davon ergriffen.

Wir sahen uns auch an den Wänden um, doch nirgends entdeckten wir Studien. Nur der Karton zu einem Glasgemälde nach einem Bilde der Flora, das er gemalt, hing an der Wand, und auf einem Tische lag ein antiker weiblicher Torso, nach welchem der Meister, wie wir später erfuhren, seine Nereide (bei Schack) geschaffen.

Am Nachmittage, als wir aus der Uffizien-Galerie nach Hause gingen, begegnete uns ein junger Herr, der uns, schrecklich verlegen und ganz rot im Gesicht vor Aufregung, scheu und hastig grüfste, so dafs mein Vater verwundert fragte: „Wer ist denn das? Was hat er denn?“

„Das ist der junge Böcklin, den wir heute morgen im Atelier gesehen. Erinnerst du dich nicht mehr?“ Mein

Vater hatte ihn vergessen. Es war der talentvolle Sohn Böcklins, Hans, von welchem nachmals so Trauriges berichtet werden mufste. Ich habe viel mit ihm verkehrt, wie auch mit dem ältesten Bruder Arnold. Es ist Mode geworden, von ihren Leistungen wegwerfend zu sprechen. Man bedenkt zu wenig, wie aufserordentlich schwer es gerade für sie war, neben dem genialen Vater Bedeutung zu gewinnen und richtig gewertet zu werden. Die Parallele war fatal, sie kamen gar zu kurz bei dem Vergleich. Wer wäre dabei auch nicht zu kurz gekommen! Sie hätten nicht den Malerberuf ergreifen sollen, wurde behauptet. Eine harte Auffassung. Mit dem erhabenen Beispiel vor Augen und mit Talent, das sie zweifellos hatten, glaubten sie sich berechtigt zu der Wahl; sie lockte gar so sehr. Mitleid schulden wir beiden. Man mufs an sich erfahren haben, wie furchtbar es drückt, die ersehnte Höhe trotz allen Ringens nicht zu erreichen. Sie haben schwer gelitten. Manches Moment griff störend in ihre Entwicklung, und bei der Mischung deutschen Blutes mit romanischem schlug das letztere zu sehr durch.

Es war einst im Atelier, von Arnolds Hand gemalt, ein recht gutes Porträt seiner Schwester Angela, der jetzigen Frau Baschny. Er zeigte es mir, ich fand es sehr ähnlich und sprach diese Meinung aus. Er lachte nur bitter auf. „Wenn das alles ist," sagte er dumpf

und stellte das Bild wieder an die Wand, „dann ist es nicht viel wert.“ Nach dem schweren Zwist, den er mit seinem Vater in Florenz gehabt, lebte er in München, malend und kopierend. Mit Hans ging ich ein Jahr lang fast täglich um. Er hatte ein scheues Wesen an sich und war wohl unglücklich in seiner Kunst. Wir hatten damals eine Photographiewut; alles Mögliche wurde aufgenommen. Wir photographierten ihm auch Studien, die er gemalt an der Meeresküste, Köpfe und Landschaften. Damals sah ich auch seine originellen Silhouetten, die er schon als kleiner Knabe aus schwarzem Papier geschnitten hatte. Sie waren aufgeklebt, mehrere Bogen voll, daneben Federzeichnungen voll feiner Beobachtung und humoristischen Lebens. Mich frappierten am meisten die Bremer Stadtmusikanten; es war grofsartig, wie er es verstand, in der Silhouette den Esel herauszubringen, der auf dem Tische liegt und die Tabakpfeife raucht.

Als Hans im Atelier arbeitete, natürlich aus dem Kopfe, gerieten Vater und Sohn oft aneinander. Eine Partie Gänse sehend, die im Vordergrund von Hansens Bild herumwatschelten, sagte der Alte: „Du mufst deine Tiere mehr beobachten; der Schnabel setzt am Kopfe anders an als beim Schwan. Deine Tiere sind halb Gans, halb Schwan. Du mufst mehr das Wesentliche der Gans bringen; warum sie die unbeholfene Gans und nicht der majestätische

Schwan ist. Darauf kommt's an." Hans ward verlegen, schliefslich gereizt. Da er einmal ein Bild, Burg und Ritter, malte, bemerkte ihm der Vater: „Du mufst immer darauf sehen, dafs möglichst viel Höhe und Tiefe im Bilde ist. Das Gefühl des Räumlichen mufs vorherrschen, das Vor- und Zurücktreten, und das mufs durch die Farbengebung unterstützt werden, sonst wirst du den Eindruck des Natürlichen nie erwecken." Dies Bild gefiel ihm sonst gut; es wurde auch gut bezahlt. „Du quälst dich da," sagte er einmal zu dem Sohn, „mit Problemen herum, bei denen du allerdings lernst. Man malt nicht wegen der Farben, diese sind lediglich Mittel zum Zweck, zum Erzählen. Die Farbe macht das Erzählte deutlich, und ich brauche nur so viel Farbe, als dazu gerade notwendig ist."

Und über eine meiner Arbeiten, die ihm durch meinen Vater vorgelegt wurde, äufserte er sich: „An dieser Skizze sehe ich da Gelb. Es ist ein sehr schönes Gelb. Das Gelb läfst an sich gar nichts zu wünschen übrig, aber an diese Stelle gehört es nicht, es stört, anstatt dafs es seinen Zweck erfüllt." (Es war eine Szene in einem Sterbehaus; eine gelbe Frau, die Tochter, wirft sich in ihrem Schmerze auf die Tote.) „Da sind helle Gestalten, die ganz grau erscheinen müfsten, und hier ist bei solchem Himmel ein so brillantes Grün gar nicht möglich. Es würde gar nichts

schaden, wenn Ihr Sohn auch mal den Pinsel ganz beiseite legte und mit dem Stifte arbeitete. Er mufs mehr erzählen, was er sieht, und nicht nach Problemen suchen."

II.

Atelierbau in Zürich. — Böcklin im Garten. — Ein Abendspaziergang. — Grün eine der gefährlichsten Farben. — Böcklin als Bildhauer. — Froschkönig. — Medusenschild. — Bemalen einer Statue. — Polychrome Plastik der Alten. — Versuche mit Schlackenzement. — Satyr als Brunnenfigur.

Als Böcklins nach Zürich gekommen waren, bezogen sie ihre erste Wohnung im Hause Hottingerstrafse No. 30. Doch waren sie dort mit all ihren Sachen so beengt, dafs sie sich — die zahlreiche Familie — kaum bewegen konnten. Noch weniger als Frau Böcklin, war der Meister mit dem neuen Heim zufrieden. Sein Atelier war, da er früher nach Zürich kam, als er ursprünglich beabsichtigte, noch nicht fertig gestellt, in der Wohnung war an Arbeit nicht zu denken, und so hatte er dort weder Ruh noch Rast. Ich hatte sie damals im Auftrag meines Vaters wegen des Ateliers wiederholt besuchen müssen, und ich erinnere mich der Ungeduld, mit welcher sich Frau Böcklin nach dem Zeitpunkt der Vollendung des Atelierbaues erkundigte. „Ach, wenn er doch nur bald wieder malen

könnte, diese Unthätigkeit macht ihn reizbar," sagte Frau Böcklin, „das Atelier braucht ja nicht ganz fertig zu sein, wenn er nur erst mal seine Staffeleien aufstellen könnte!"

Ehe Böcklin seine Familie hierhergebracht, hatte er sich lange Zeit gemächlich in der Stadt nach einem Atelier umgesehen. Allein er hatte keinen passenden Raum finden können. Erst sollte eine Scheune in der Belariastrafse in der Enge umgebaut werden, allein bald verwarf er diesen Plan, und er kam wieder zu meinem Vater, der sich inzwischen umgesehen hatte. Mein Vater zeigte ihm die Wiese auf dem ‚Blutbug' in Hottingen, auf der er um einen verhältnismäfsig billigen Preis ein Grundstück erwerben konnte. Hier genofs man eine prächtige Aussicht auf die Stadt, und Böcklin zeigte sich damit zufrieden. Dafs ihm die Aussicht so bald verbaut werden würde, war nicht zu befürchten, mit dem Bauplan und dem Kostenvoranschlag war Böcklin ebenfalls einverstanden, und so konnte denn — es war im Oktober — unverzüglich mit dem Bau begonnen werden. „Das Atelier mufs bis im Mai fertig sein, so dafs ich darin malen kann, ich kann nicht länger warten," bedang sich der Meister aus. Die Herstellung in so kurzem Zeitraum war, sollte das Atelier gut ausgetrocknet und wohnlich sein, nur möglich, wenn Fachwerkbau mit Schieferbekleidung gewählt wurde.

Ich erinnere mich noch gut der sarkastischen Be-

merkungen der Leute, als mitten in der Wiese, abseits der Strafse, der Platz für das Atelier abgesteckt wurde, die Erdarbeiten begannen, und dann allmählich der unförmige Schieferkasten entstand, — das für Böcklin später so praktische Atelier. Damals liefs sich wohl kein Züricher träumen, dafs man einst scharenweise nach der Stätte hinpilgern werde, wo der gröfste Schweizer Maler herrlichste Werke geschaffen. Längst ist das Atelier von seinem ersten Eigentümer verlassen, dieser selbst zog in die Gefilde der Seligen ein, die er so wunderbar poetisch gemalt; nun hat von dem kleinen Bau eine Kunstschule für Damen Besitz ergriffen, die pietätvoll das Andenken des grofsen Meisters pflegt. Das niedere Gesträuch, das Böcklin in seinem Garten sah, ist emporgewachsen, es sind stattliche Bäume daraus geworden. Und sollte auch dereinst das Atelier einem modernen Hause weichen müssen, so wird die daran vorüberführende Böcklinstrafse unsere Nachkommen daran erinnern, dafs an diesem Ort ein unsterblicher Meister unvergängliche Werke geschaffen.

Oft sahen wir zu, wie Böcklin der Pflege seiner Blumen oblag, und ich sehe ihn noch, wie er die ersten Kapuziner ans Spalier seines Ateliers zog und sich ob ihres Gedeihens freute. Clematis und Passifloren kamen hinzu; ganz besondere Freude aber hatte Böcklin an den Alpenpflanzen im Gestein rings um seinen Springbrunnen.

Die hegte und pflegte er mit aufserordentlicher Sorgfalt, und lange betrachtete er sie oft, sein Holzpfeifchen dabei schmauchend.

Bei einem Spaziergang — es war eine etwas rötliche Abendbeleuchtung, und die Farben der Landschaft wirkten viel intensiver als sonst — sagte Böcklin zu seinem Sohn Hans, an dessen Seite er schritt: „Du siehst, die Landschaft hat jetzt viel mehr Harmonie als am hellichten Tage; du kannst die einzelnen Farben viel richtiger wahrnehmen. Siehst du, wie das Rot der Rosen glüht und leuchtet (wir gingen gerade an einem Garten vorbei). Rot nimmt gegen abend immer zu an Leuchtkraft, je brillanter es ist. In der Dämmerung erscheint das Rot immer dunkler als das Blau."

Damals stand neben dem Böcklinschen Atelier aufser den beiden Häusern, die mein Vater gebaut — in dem einen wohnten wir —, kein anderes mehr, und weit und breit dehnten sich weite Wiesen aus. Jetzt reiht sich eine Villa an die andere. Es war fabelhaft, wie intensiv grün die Wiesen leuchteten. „Das prächtige Grün kann man ja gar nicht malen, diese Leuchtkraft bringt man ja gar nicht heraus." Böcklin meinte, wenn man das Grün im Bilde so hinsetzen würde, würde es viel zu stark wirken, geradezu abscheulich, denn es wirkt ja nur so brillant durch den Reflex der rötlichen Himmelsstrahlen, die es

in seinem Werte heben. „Mit Grün mufs man überhaupt vorsichtig sein. Grün ist für den Maler eine der gefährlichsten Farben, gerade weil sie so verlockend ist. Sie verdirbt leicht alles. Sie wirkt leicht schreiend. Man mufs sie den andern Farben stets unterordnen, sonst wirkt sie störend und grell. Selbst wenn man den Ton des Grüns so intensiv herausbringen könnte, würde es auf dem Bilde ganz falsch wirken, da wir ja auf unserer beschränkten Palette gar nicht die Mittel haben, es so leuchtend im Verhältnis zu den andern Farben herauszubringen. Das ist einfach unmöglich. Nur wenn man es ins Braune überführt, kann man die andern Farben dazu so leuchtend geben wie man will." Ich begriff nun, warum er so dunkle Wiesen malte, worauf seine farbigen Blumen so herrlich leuchteten, wie zum Beispiel beim ‚Frühlingserwachen', das der Züricher Kunstgesellschaft gehört.

Bei Böcklins lernte ich auch den Schwiegersohn des Meisters, den Bildhauer Bruckmann, kennen. Durch Bruckmann, in dessen gastlichem Hause ich oft verkehrte, erhielt ich Gelegenheit, Böcklin als Bildhauer kennen und bewundern zu lernen. Ich durfte zusehen, wie die beiden zusammen modellierten und polychrom arbeiteten.

Im gröfseren, längeren Teile des Ateliers malte Böcklin, im kleineren, der sich im rechten Winkel an jenen anschlofs, arbeitete Bruckmann. Hier entstand der urgelungene

polychrome Froschkönig mit dem drolligen Getier und dem Schlamm in Haar und Nacken. Oft war ich Zeuge, wie Böcklin Frösche und Schlamm im Springbrunnenbassin studierte und wie dann die beiden Herren eifrig an der Statue arbeiteten und ihre Freude hatten, als der groteske Kerl immer näher seiner Vollendung kam. Böcklin bemalte ihn von der Palette weg mit dem Pinsel, und wir sahen ihm ebenso neugierig wie gespannt zu. So einen originellen Kauz hatte ich noch nie gesehen, — wie er einen anglotzte, als ihm die Glasaugen eingesetzt waren! Böcklin selbst schmunzelte während der Arbeit, als wollte er sagen: „Das ist doch mal wieder etwas für die Herren Kunstgelehrten!“ Um so gröfser war seine Überraschung, als es hiefs, der Froschprinz habe bei seinem Erscheinen in Berlin dermafsen Aufsehen erregt, dafs er — abgewiesen und, auf Befehl der Kaiserin Friedrich, von der Ausstellung weg in den Keller gebracht worden sei. Böcklin war ärgerlich. Er hatte sich damit ein Problem gestellt und zu seiner eigenen Befriedigung gelöst. Eine Protesteingabe, die er sogleich aufsetzte, fand die Unterstützung hervorragender Kunstgenossen, welche die künstlerische That, die im Froschkönig sich manifestierte, jubelnd begrüfst hatten.

Ein Mifsgeschick anderer Art widerfuhr Böcklin mit seinem schaurig-schönen Gorgohaupte auf dem Theseus-

schilde. Als es von Berlin zurückgekommen war und Herr Bruckmann es auspackte, war es ganz zerbrochen. Sie schufen ein zweites zusammen, und dieses ward noch eindrucksvoller als das erste.

Als er seinen Froschprinzen bemalte, äufserte Böcklin: „Beim Bemalen einer Statue hat man sich von ganz andern Gesichtspunkten leiten zu lassen als beim Malen eines Bildes. Ein Bild ist ein geschlossenes Ganzes, das der blitzende Goldrahmen von der Umgebung möglichst isoliert, so dafs die Wirkung unbeeinträchtigt bleibt; bei der Statue aber müssen wir vor allem auf ihre Aufstellung und ihre Umgebung Bedacht nehmen. Danach mufs sich vor allem der farbige Eindruck richten."

Als einst ein Besucher zu Böcklin sagte: „Aber Herr Professor, die Statuen der Alten waren doch alle unbemalt, — gewöhnlicher weifser Marmor," erwiderte Böcklin erregt: „Die alten Griechen mit ihrem ausgesprochen feinen Farbengefühl hätten sich bedankt für solch weifse Gipsgespenster! Das ist nur so eine Jdee der Herren Kunstgelehrten. Glauben Sie nur: die alten Statuen waren alle mehr oder weniger polychrom." Wiederholt habe ich auf Böcklins Rat die wundervoll bemalte Terrakottabüste von Donatello im Bargello zu Florenz abgezeichnet. Im etruskischen Museum schaute ich mir die antiken römischen Sarkophage an; da ist die feine Bemalung

zweier Frauenstatuen in Violett und Silberton noch so gut erhalten, dafs man sich einen vorzüglichen Begriff ihrer einstigen künstlerischen Wirkung machen kann. Ein Beleg von vielen für Böcklins Antwort!

Da wir eines Tages über den Züricher Bahnhofplatz gingen, sagte Böcklin zu Bildhauer Knopf, auf die Figuren der Bekrönung weisend: „Der Bildhauer, der diese Figuren gemacht, hat seine Sache gar nicht verstanden. Die sind für diesen hohen Standpunkt gar nicht berechnet. Die Leiber müfsten mehr herausgezogen sein. In seinem Atelier, zu ebener Erde, mögen sie ganz gut gewirkt haben, für den hohen Standpunkt dort oben aber geben sie eine ganz falsche Wirkung. Wie kann einem Bildhauer so etwas passieren!"

Wie Böcklin mit Farben experimentierte, so gab er sich auch viel damit ab, für die Bildhauerei ein gegen schädliche Natureinflüsse möglichst gesichertes Material zu finden, um seine polychromen Arbeiten dauerhaft ausführen zu können. Durch den Verkehr mit meinem Vater kam er auch mit Professor Tetmajer in Berührung, der damals gerade seinen interessanten Untersuchungen über die Schlackenzemente von Choindez im Jura oblag. Die feingemahlene Hochofenschlacke giebt, dem Mörtel zugesetzt, einen guten Zement, und dieser erschien Böcklin für seine Zwecke vielversprechend. Er und Bruckmann

arbeiteten damit. Auch beim Froschprinz begannen sie mit diesem Material. Doch es stellte sich bald heraus, dafs diese Masse, die allerdings sehr hart wird, den Bedürfnissen der Plastik nicht genügte. Sie war zu sandig und nahm keine rechte Form an. Der Härtungsprozefs ging viel zu rasch vor sich, so dafs man gezwungen war, die erhärtete Masse wieder nachzuarbeiten. Auch behielt diese Masse ihre Festigkeit nur, wenn sie genügender Feuchtigkeit ausgesetzt war, wie zum Beispiel bei Fontänen. Glühender Sonnenhitze und dem Froste widersteht sie nicht, da zerreifst sie bald. Bruckmann klagte, die Masse laufe einem zwischen den Fingern herunter, und man könne nicht auf- und zusetzen. Bei der Bemalung zeigte es sich, dafs sich durch Zusatz von Metalloxiden, durch Erdfarben, zum Zemente nur einfache braune, gelbe und grünliche Töne, jedoch keine gröfsere, leuchtende Farbenskala erzielen liefs. Blau giebt's da nicht, Ultramarin schon gar nicht. Es würde sich verändern und wäre bald zerstört. Aber, wie gesagt, Böcklin hatte eifrig Proben mit diesem Material angestellt. Ich stand dabei, wie er und Bruckmann zusammen im Springbrunnenbassin safsen und den Kopf des grotesken Froschungeheuers mit den glotzenden Glasaugen modellierten. Wie lachten wir, als die Arbeit fertig war, Böcklin den Wasserhahn öffnete und pustend und zischend das Wasser aus dem Maul des Ungeheuers

spritzte, so dafs Bruckmanns kleiner weifser Spitzhund erschreckt zu bellen anfing und wütend den Kiesweg auf und ab rannte!

Die interessanteste Skulptur, die ich damals entstehen sah — ich habe sie allerdings nur als Thonmodell gekannt und weifs nicht, ob sie polychrom ausgeführt worden ist —, war ein köstlicher, bockbeiniger Satyr mit einem gefüllten Weinschlauch unter dem Arm. Er stand, den Schlauch kräftig an sich pressend, mit gespreizten Beinen da. Den Oberkörper und den Kopf mit dem grinsenden Gesicht nach hinten gebeugt, suchte er mit gieriger Wonne den leckeren Strahl aufzufangen, den der nervige Arm durch einen Druck auf den Schlauch emporschiefsen liefs. Böcklin hatte sich diesen Satyr als Brunnenfigur gedacht und statt Wein spritzte Wasser aus dem Schlauch. Wehte ein kräftiger Wind, so mufste dem Satyr das pseudoedle Getränk bald ins Maul, bald daneben spritzen . . .

III.

Spaziergang zur Trichterhausermühle. — Über Farbenkontraste. — Lenbachs Leutholdporträt und Böcklin über Lenbach. — Eine ‚amerikanische‘ Offerte. — Richard Wagner wünscht Szenerieen von Böcklin. — Böcklin geht durstig zu Wagner und wird mit Musik regaliert. — Ebers. — Gottfried Keller-Porträt. — Über Porträtsitzungen. — Böcklins Harmonium. — Schmetterlinge.

Es war im Oktober. Böcklins und Bruckmanns machten einen Spaziergang über die Rehalp nach der Trichterhausermühle, einem beliebten Ausflugspunkt am Zürichberg. Es hatte kurz vorher geregnet und war jetzt heller Sonnenschein. Die Wassertropfen blitzten auf den Gräsern. Die Natur lag herrlich und frisch vor uns, wie neuerstanden.

„Wie farbenprächtig ist's doch im Herbste," meinte Böcklin, schaute leuchtenden Auges um sich her, und blieb beobachtend stehen; bald ging er wieder einige Schritte weiter. Bruckmanns kleiner, weifser römischer Spitzhund rannte durch die Wiesen und bellte den Schmetterlingen nach.

„Herrlich, diese leuchtenden Farben. So ein nordischer Herbst ist doch etwas Prachtvolles. Schau mal dies tiefe Orange der Blätter, das kräftige Rot. Man sollte es nicht für möglich halten, diese verschiedenen Nüancen von Gelb und Grün und dieser leuchtende Himmel mit dem satten Blau und den blitzenden weifsen Wolken. Das sind Farben!“ sagte Böcklin zu Bruckmann, — „wenn man die auf der Palette hätte! Wie schwach sind unsere Mittel im Vergleiche zur Natur. Weifs ist unser höchstes Licht, nur durch geschickte Kontraste können wir annähernd ähnliche Effekte auf der Leinwand hervorbringen. Schau einmal diese Blumen hier am Abhange. Da, wo sie hell gegen dunkel stehen, kommen sie farbig zur Wirkung, und dort, wo sie gegen das Licht stehen, wirkt blofs der Kontur. Auf Kontrastwirkung beruht das ganze Geheimnis.“

Er pflückte eine Marghuerite ab und schaute sie lange an. „Wie diese einfache Blume doch fein gezeichnet ist. Wie angenehm in der Form.“ Wir gingen gerade am Friedhof vorbei. „Hier liegt der Dichter Leuthold begraben. Da ist es schön. Eine herrliche Aussicht und so nahe am Walde.“ „Der arme Kerl,“ sagte Bruckmann, blieb stehen und summte vor sich hin:

„Dem Armen, der gebeugt vom Jammer,
Dem Reichen in der gold’nen Kammer,
Uns Allen naht der Tod und schwingt den Hammer,
Und was im Herzen klagt und singt — verklingt!“

Böcklin schaute über die Gräber hinweg und blieb stumm.

„Haben Sie sein Porträt im Züricher Künstlergütli gesehen?“ fragte ich Bruckmann. „Sah Leuthold wirklich so aus? Ist das wirklich ein Lenbach?“

„Ach, Sie meinen das schmierige Bild. Alle Farbe ist daran heruntergelaufen . . .“

„Dann ist's schon ein echter Lenbach,“ versetzte Böcklin, drehte sich um und lachte.

Leuthold hat übrigens nicht so verbissen und sarkastisch ausgesehen, wie auf dem bekannten Bilde von Papperitz, das den ersten Auflagen seiner gesammelten Gedichte beigegeben war.

Ich hatte damals eine grenzenlose Verehrung für Lenbach, war kurz zuvor in München gewesen und hatte Meisterwerke von seiner Hand gesehen, auch die famosen Kopieen in der Galerie Schack. Ich hatte mehrmals versucht, von Böcklin näheres über ihn zu erfahren. Sie kannten sich ja sehr gut und hatten viel zusammen verkehrt. Er schien stets zerstreut oder gab keine Antwort. Ich konnte es nicht verstehen, später habe ich es begriffen. Böcklins Auffassung der Porträtkunst ist eine ganz andere als die Lenbachs. „Schauen Sie sich einmal Raffaels Kardinal im Pitti an oder Leo X., das sind Porträts. Das ist verstanden und beobachtet; das ist gemalt.“

Ich habe öfters das Glück gehabt, Porträts von Böcklins Hand zu sehen, und zwar während er sie in der Arbeit hatte. Eine reiche Amerikanerin, Frau Cottman, wollte von ihm gemalt sein und liefs sich ein Extra-Kleid dafür machen. Böcklin paſste dasselbe nicht. Ich weifs noch, sie war mit ihrem zierlichen Ponygespann vorgefahren, ihr dicker Sohn, der nicht gehen konnte, humpelte an Krücken ins Atelier. Sie bestand absolut darauf, in dem Kleide gemalt zu werden. Böcklin behauptete, sie sehe darin so käsig aus, so bleich und unnatürlich. Die Untermalung, die touchierten Umrisse habe ich damals gesehen; im Hintergrunde hatte Böcklin Marmor angedeutet.

In Sachen, die das künstlerische Gewissen angingen, war Böcklin sehr heikel. Ich erinnere mich auch, wie bei ihm davon gesprochen wurde, er sollte für eine grofse Firma — eine amerikanische, glaube ich, war's — gegen flotte Bezahlung ein grofsartiges Reklamebild malen, in seinen satten Farben. Die Frauengestalten darauf sollten aber alle Stoffe aus der amerikanischen Fabrik tragen. Es wurde natürlich nichts daraus. Auf solchen Humbug liefs Böcklin sich nicht ein. Ebensowenig gab er Richard Wagner Antwort, als dieser ihn aufgefordert, ihm Szenerieen zu seinen Opern anzufertigen. „Das ist was für Böcklin, der allein hat die richtige Phantasie dazu . . .“ soll Wagner sich geäufsert haben. Übrigens, von Wagnerscher Musik

war Böcklin gar nicht besonders entzückt. Als einst ein Professor im Atelier sich enthusiastisch über sie äufserte, wandte sich Böcklin, als es ihm zu bunt wurde, um: „Ach, der Spektakel! Bleiben Sie mir damit vom Halse!“ Und doch hatte Böcklin ein sehr feines Gefühl für Musik, er konnte stundenlang hinter seinem Harmonium sitzen und phantasieren.

Aus seiner intimsten Umgebung erfuhr ich ein Geschichtchen, welches sehr charakteristisch für Böcklin ist. Er war von Richard Wagner eingeladen worden, auf dessen Landsitz zu kommen, ich glaube vor Neapel war's. Es war sehr heifs und Böcklin sowieso schon ärgerlich, dafs er zugesagt hatte. Es war ziemlich weit, und er schwitzte und hatte Hunger und greulichen Durst. Allzuviel Trockenheit vertrug er nicht. Wie er nun zu Wagner kam, mufste er in einem Vorraum warten und wurde die längste Zeit mit Musik regaliert. Man kann sich denken, in welche Laune er geriet. Schliefslich kam Wagner hinter den Kulissen hervor und fragte ihn, wie's ihm denn gefallen habe, und als Böcklin nur ein grimmiges Gesicht schnitt, soll jener gesagt haben: „Ach so, Sie verstehen ja nicht viel von Musik.“ — „Ja, ebensoviel wie Sie von Malerei!“ antwortete Böcklin, rannte wütend in die nächste Kneipe und löschte seinen Durst. Seit der Zeit war's aus mit der beiderseitigen Freundschaft.

Georg Ebers sandte Böcklin, begleitet von einem langen Brief, seine Werke zu, er sollte Illustrationen dazu malen. Böcklin antwortete nicht. Er schrieb überhaupt höchst selten und sehr ungern. Wie ich in Florenz erfahren, war Ebers auf eine gelungene Weise zu einem Böcklinschen Bilde gekommen. Für eine Wohlthätigkeitslotterie waren die Künstler zur Beteiligung aufgefordert worden. Böcklin hatte eine Skizze gesandt, einen Hain mit einer Säule darin oder einen Tempel im Schilfe; ich erinnere mich nicht mehr genau. Kurz, bei der Versteigerung wollte niemand das Ding von Böcklin; der deutsche Konsul Kuhfufs erwarb es damals spottbillig und verkaufte es hernach an Ebers für den Preis von 1500 Francs. . . .

Böcklin sah auch im Porträt blofs die farbige Erscheinung, und die mit allen Mitteln der Kunst für die individuelle Person charakteristisch zur Geltung zu bringen war seine Aufgabe. So malte er die Jugend ihrem Naturell nach in heiteren, lustigen, fröhlichen Farben, wie sie seelisch auf unser Gemüt wirkt. Er machte aus dem Kopfe nicht erst mit allem Raffinement der Technik etwas Interessantes. Ihm war der farbige Totaleindruck, ohne sich in nebensächliche Details, auch in den Farbennüancen einzulassen, mehr als Fresko, nicht die Technik und das unnatürlich Gewollte, die Hauptsache. Er konnte nicht schmeicheln,

er wollte es auf jeden Fall auch nicht, liefs sich in keiner Weise beeinflussen und malte so, wie er es für gut und richtig fand, wahr und einfach. Böcklin hatte ein fabelhaftes Formengedächtnis. Ich stand dabei, wie er aus dem Kopfe Gottfried Keller malte, als er Austern ifst, mit der Flasche Wein neben sich, — sehr natürlich und frappant ähnlich. Was aus dem Bilde, das damals halb angefangen war, geworden und wo es hingekommen ist, wer weifs das? Ich habe davon nie gehört, noch gelesen.

Böcklin malte einst das Brustbild eines Herrn. Er hatte es auf einer Sitzung heruntergemalt, aber dem Herrn schien etwas daran nicht ganz gefallen zu haben. Ich weifs nur noch, wie ich damals ins Atelier kam, war der Herr gerade fortgegangen, und Böcklin befand sich in sehr ungemütlicher Stimmung, sodafs ich mich am liebsten gleich wieder gedrückt hätte. Er sagte: „So eine einfache Aufgabe mufs man in einer Sitzung beenden.“ Und nun sollte er womöglich noch einige Male daran. Das war nicht seine Sache. Wenigstens drückte er sich in diesem Sinne seiner Frau gegenüber aus, als sie am Abend ins Atelier kam, ihn in die Stadt abzuholen. Sie blieb noch einige Zeit im Atelier, und er safs am alten geliebten Harmonium und spielte.

Das ist ein altes Instrument und hat alle Reisen

mitgemacht. „Wo ist das nicht schon überall in der Welt herumgekommen?“ sagte sie. Böcklin hing überhaupt pietätvoll am liebgewordenen Alten. Ich weifs noch gut, ich hatte mir eine neue Tabakspfeife gekauft und zeigte sie Frau Böcklin mit Stolz und Freude. Sie lächelte. „Schauen Sie meines Mannes Pfeife an, die hat er schon jahrelang.“ Es war eine alte, unscheinbare, halbverbrannte, hölzerne Tabakspfeife.

Doch zur Rehalp zurück! Es flatterten schöne Schmetterlinge herum. Ich fing einen Admiral, und Böcklin nahm ihn in die Hand und betrachtete ihn aufmerksam. „Diese Farbenpracht an dem Tierchen.“ Er drehte ihn herum. „Sehen Sie, Nummero 89 haben Sie gefangen,“ sagte er lächelnd und gab ihn mir hin. Ich schaute das Tierchen genauer an — und richtig, auf der Unterseite der Flügel las ich ganz deutlich die Zahl 89. Das hatte ich bis dahin noch gar nicht bemerkt und hatte doch schon mehrfach Admirale gefangen. Ich steckte ihn auf eine Nadel in meine Schmetterlingsschachtel und erzählte ihm begeistert von meiner Sammlung, die ich zu Hause hatte. Ich war ein passionierter Schmetterlingssammler. „So — so schöne Falter haben Sie? Die dürfen Sie mir auch einmal zeigen. So etwas sehe ich immer gerne,“ sagte er. Andern Tages schleppte ich ihm meine Kasten hinüber ins Atelier. Er behielt sie einige Tage bei sich

und beschaute sich besonders eingehend die farbenprächtigen Sphingiden und Abendpfauenaugen. Später einmal gab er mir in einer Pappschachtel einen Totenkopf, der sich in seinem Atelier gefangen. Er war aber leider so lädiert am Thorax und den Flügeln, dafs ich ihn nicht mehr gebrauchen konnte. Böcklin bat sich einen Kasten voll Doubletten aus, den Bruckmanns, glaube ich, heute noch in ihrem Besitze haben.

Im Tobel der Trichtenhauser Mühle, am rauschenden Wasser, verbrachten wir einige Stunden. Wir jungen Leute kegelten, auch Böcklin warf einige Kugeln, traf aber nichts. Dann setzte er sich in die Reblaube, trank und rauchte seine Virginia und war sehr aufgeräumt und munter. Er blickte ins malerische Tobel hinab; und als dann die letzten Strahlen der Abendsonne die Spitzen der Bäume vergoldeten und breite Schatten sich wie ein schwerer Schleier allmählich über das Thal legten und es kühler wurde, hüllten sich die Damen in ihre Tücher, und man brach langsam auf und wanderte fröhlich singend heimwärts. Unter der herabgefallenen Rinde eines morschen Apfelbaumes und hernach an aufgehängten präparierten, in Bier, Honig und Zuckerstaub getunkten Äpfelschnitzen fing ich noch einige Eulen, wie ‚Pyramidäa meticulosa‘, was Böcklin sehr interessierte.

Als wir bei der Rehalp wieder aus dem dunklen,

leise rauschenden Walde heraustraten, standen schon Sterne am Himmel, der Mond ging auf und spiegelte sich in den klaren Fluten des Zürichsees, der zu unsern Füfsen lag, umrahmt von der dunklen Silhouette der Albiskette. Aus den Häusern grüfsten uns zwischen den schwarzen Bäumen hervor anheimelnde Lichter. Man hörte den fernen schrillen Pfiff der Eisenbahn und das Echo der rollenden Räder des Zuges den See entlang.

IV.

Böcklin und Gottfried Keller. — Auf einem Künstlerball. — In der Weinstube bei Dorta. — Gottfried Keller besucht Böcklin im Atelier. — Die brennende Burg. — Ein Lieblingsbuch Böcklins. — Johannes Scherr über Böcklin. — Kellers Beifall.

Wie alle Welt weifs, verkehrten Böcklin und Gottfried Keller viel miteinander. Diesen sah ich zum erstenmal bei Gelegenheit eines Festes im ‚Künstlergütli‘, das ihm zu Ehren gegeben wurde. Nach Gemälden Stückelbergs, denen Kellersche Motive zu Grunde lagen, sollten lebende Bilder und aufserdem sollte nach den Züricher Novellen verschiedenes aufgeführt werden, wobei ich mitwirken durfte. Ein römisches Bauernfest ward vorbereitet. Tagelang wurde vorher geübt. Bei Bruckmanns lernten wir italienische Lieder, wie: ‚Serandai, serandai‘, — ‚Una farfalla bianca‘, — ‚Quando passai‘ und natürlich auch das allbekannte ‚Santa Lucia‘. In Böcklins Atelier studierten wir eine Tarantella unter der Leitung von Frau Professor Böcklin, die gewandt das Tamburin schlug. Der Spektakel, den wir vollführten, ward indessen Böcklin bald zu arg, und

wir siedelten in Richard Kifslings Atelier ins Seefeld über, unsere Exerzitien dort fortzusetzen. Kifsling stand, als wir ankamen, auf einem hohen Gerüst — er arbeitete, glaube ich, eben am Escher-Denkmal — und grüfste uns vergnügt mit einem Glas Wein. Da traktierten wir nun den Boden mit unsern Füfsen, dafs es eine Art hatte, und Kifsling that fröhlich mit. Mit Hingebung wurden die Kostüme zurechtgeschneidert, und als der Abend, an dem es Ernst wurde mit der Lustbarkeit, gekommen war, bemalten wir unsere Gesichter mit Kastanienextrakttinktur, bis wir ‚braune Söhne des Südens‘ waren. In fliegenden Mänteln und spitzen Räuberhüten zogen wir hinauf ins Künstlergütli. Dort trafen wir andere Mitspielende, darunter Herrn Professor Bluntschli, der ein grofsartiger Räuberhauptmann war, und Professor Regl, der einen Dudelsackpfeifer vorstellte, von Böcklin und Keller aber geneckt wurde, weil er so gar keine Neigung zeigte, seinem Dudelsack einen Ton zu entlocken. „Der Malefizkerl hat ja a Loch, wie werd' i denn drauf spielen können, Sakradi!“ wehrte sich Regl. Redakteur Albert Fleiner gab den Kunstverständigen auf der Hochzeitsreise in Italien und schwärmte für die Statue eines Künstlers, den Kifsling gab. Während der Festtafel wurden etliche Reden gehalten — je mehr ihrer wurden, desto weniger schienen sie Gottfried Keller zu behagen, er rutschte ungeduldig auf seinem Stuhl hin

und her, und schliefslich sprang er ohne Umstände auf und liefs kräftig Böcklin leben. Regl rief lachend: „So ist's recht, alleweil wird's lustig“ und bald hob das Tanzen an. Auch Gottfried Keller sollte tanzen, er mochte aber nicht, und als er schliefslich dem Bitten und Drängen nachgab, nahm er brummend eine Dame unterm Arm und wirbelte mit ihr durch den Saal, wobei eine zierliche Rokokodame etwas unsanft auf den Boden gesetzt ward . . .

Von jenem Abend an sah ich Keller öfter. Meist in der gemütlichen Weinstube bei Dorta an der Glockengasse oder im Hotel Baur in der Stadt. Ging es, wenn der Kreis gröfser war, im Anfang manchmal etwas steif zu, so hob sich die Stimmung doch immer nach und nach. Einmal verfiel man darauf, es sollte jeder mit verbundenen Augen ein Schweinchen zeichnen. Böcklin gelang es am besten; er hatte zum Erstaunen aller sein Schweinchen korrekt fertiggebracht, während Rudolf Koller wohl die Einzelheiten gut herausbrachte, sein Tierchen aber in verschiedene Teile zerlegte, weshalb Kifsling scherzte: „Man sieht, dafs sein Vater ein Metzger war!“

Gottfried Keller, der in seiner Jugend hatte Maler werden wollen und immer einen Hang zur Malerei bewahrte, besuchte Böcklins Atelier öfter. In der ersten Zeit erging es ihm freilich sonderbar. Er hatte so hohen Respekt vor Böcklin, dafs er sich scheute, ihn bei seiner

Arbeit zu stören. Eines Tages begab Keller sich an die Forchstrafse, wo Böcklins wohnten. Kaum war er aber die kurze Freitreppe bis zur Hausthür hinaufgegangen, so kehrte er auch schon wieder um und ging, ohne Einlafs begehrt zu haben, wieder von dannen. Dieselbe Beobachtung machte ich von unserer Wohnung aus oftmals. Ein Fall ist mir besonders lebhaft in der Erinnerung geblieben. Ich sah jemand unter der Vorhalle an der Thür stehen und erkannte gleich Gottfried Keller; er zögerte. Dann ging er ein paarmal um das Atelier herum. Ich mufste eben zu Böcklin gehen und kam gerade drüben an, als Keller wieder durchs Gartenthor auf die Strafse hinausschritt. Als ich eintrat, stand Böcklin arbeitend an der Staffelei. Ich erzählte ihm, was ich gesehen. Erst schien er mich gar nicht zu hören, dann schaute er mich grofs an, legte die Palette aus der Hand, trat ans Fenster und schob den Vorhang zurück. Da konnte er noch eben sehen, wie Gottfried Keller die Eidmattstrafse hinunter ging.

Böcklin arbeitete damals an seinem von Piraten in Brand gesteckten Schlofs mit der kühnen Brücke. Wie grofsartig das schäumende Meer, man glaubt den schäumenden Gischt zu fühlen. Und die von den Wogen hin- und hergetriebenen Schiffe scheinen zu leben, personifizierte unbeholfene Seeungeheuer. Wie packend wirkt die Lohe der brennenden Burg hoch oben auf dem Felsen. Die

leuchtendste Farbe auf dem ganzen Bilde, der chromatische Brennpunkt, hat der Mantel des einen kühnen Schiffers, der im Vordergrunde, aufrecht stehend, in dem grofsen Boote auf die andern wartet. Er ist zinnoberrot. Böcklin verwendete dazu unvermischten, chinesischen Patentzinnober von starker Leuchtkraft, den er sich damals eigens für diese Schöpfung aus Paris hatte kommen lassen. „Zinnober ist eine sehr heikle Farbe," sagte er, „er frifst alle Farben kaputt, wenn man ihn vermischt. Aber rein verwendet, hält er sich recht gut. Mit Bleiweifs vermengt, wird er leicht zu schwarzem Schwefelquecksilber."

Es war ein ganz besonderer Genufs, ihm beim Malen gerade dieses Bildes zuzusehen. Das Sujet, bei welchem ihm Amalfi und die an der Küste des mittelländischen Meeres gegen die Seeräuber errichteten Barbarossatürme vorschwebten, packte mich aufserordentlich, nicht zum wenigsten deshalb, weil mir Böcklin damals ein Buch geschenkt, das ich mit wachsendem Interesse wiederholt gelesen; ein wildoriginelles, phantastisches Räuberbuch. Es hatte auf dem Tisch im Atelier gelegen, und Böcklin ertappte mich eines Tages, als ich hinter seinem Rücken darin blätterte. „Nehmen Sie's nur, Sie können es behalten. Wollen Sie einmal wahre, schöne Poesie lesen, dann lesen Sie in diesem Buch!" Ein Lechzen nach

Kampf und Genufs spricht aus dem Buch: ‚Erlebnisse eines jüngeren Sohnes von Trelawney.‘

Böcklin liebte gute Bücher. Auf Wunsch Bruckmanns mufste ich einmal auf Weihnachten für ihn einen ganzen Stofs alter Klassiker einkaufen. Böcklin hatte auch — ich hörte damals Vorlesungen bei Johannes Scherr am Polytechnikum — Scherrs ‚Hammerschläge und Historien‘ gelesen und hörte mit Interesse zu, als ich ihm eines Tages erzählte, wie Scherr, da das Gerücht ging, die Russen wollten ihm wegen seiner Vorlesung über die Nihilisten eine Katzenmusik bringen, eben diese Vorlesung mit einer Rede einleitete, welche die unternehmungslustigen Studierenden still und kleinlaut machte. „Das Wort Nihilist,“ hatte er unter anderem in dieser Ansprache gesagt, „kommt vom lateinischen nihil — nichts. Ein Nihilist, meine Herren, ist gewöhnlich ein Mensch, der nichts Rechtes kann, noch weifs . . .“ Als ich Scherr begeistert von Böcklin und seiner Arbeit erzählte, meinte er: „Er ist ohne Frage ein hervorragender Mensch. Aber er gebraucht mir zu viel Mennige und Ultramarin. Seine Bilder gefallen mir nicht so recht. Freilich, ich habe auch noch nicht viele gesehen. Ich glaub’s schon, dafs er tüchtig malen kann.“

Böcklin hatte seine brennende Burg am Meere vollendet. Bruckmann verkündete es mir, als wir zusammen

einen Spaziergang nach dem Forsthaus Adlisberg machten. Ich war einige Tage lang nicht mehr im Atelier gewesen und hätte sie gerne noch gesehen, bevor er sie verschickte. „Da müssen Sie schon morgen früh gleich kommen, sonst ist's zu spät," sagte Bruckmann, „übrigens fällt mir ein: ich mufs heut abend noch ins Atelier, um den Ofen nachzusehen." Es war Winter, und es lag tiefer Schnee. Böcklins Atelier hatte einen permanent brennenden Ofen. Als wir hinkamen, nach der Heizung zu sehen und den Ofen mit Coaks aufzufüllen, war es zehn Uhr — stockdunkel. Aber auf mein dringendes Bitten zündete Bruckmann eine kleine Lampe an, und wir besahen uns das herrliche Bild noch einmal. Es war unheimlich bei dem flackernden Licht in dem dunklen Atelier. Das Bild blieb dann doch noch einige Tage im Atelier, da Böcklin noch einiges daran zu verbessern gefunden. Da erschien auch noch Gottfried Keller und sah sich's an. Lange blieb er versunken vor der brennenden Burg stehen; endlich sagte er, auf den zinnoberroten Schiffer im Vordergrund deutend: „Dä rot Chäib da ist halt chäibe schön!" Das war aber auch alles, was er sagte, und gleich darauf war er unter der Thür verschwunden. An demselben Abend safsen Keller und Böcklin lange, lange in einer stillen Kneipe, wo's einen guten Tropfen gab. Keller hatte diesen dort entdeckt, und das Gerücht ging,

er sei an jenem Tag überhaupt nur ins Atelier gekommen, Böcklin im geheimen seine Entdeckung mitzuteilen.

V.

Böcklin im neuen Heim. — ‚Vita somnium breve‘. — Entwicklung des malpoetischen Schaffens. — Entstehung von Böcklins ‚Gartenlaube‘. — Wie Böcklin untermalte. — Farbenchromatischer Aufbau. — Böcklins Augen.

Als Böcklin in die Forchstraſse übergesiedelt war, hatte er dort in dem geräumigen Haus, das er allein bewohnte, mehr Platz als im alten und vor allem einen groſsen Garten, der ihm sehr zusagte. Da hielt er sich oft im Kreise seiner Familie im kühlenden Schatten der Bäume auf. Beim Wandbrunnen vor der Waschküche, wo das Wasser aus einem grotesken Kopfe rieselte, stand der Meister oft beobachtend still, zumal in der Zeit, da er das farbensprühende Bild der vier Lebensalter ‚Vita somnium breve‘ malte. Dort kommt auch solch ein Wandbrunnen vor. Böcklin malte das Bild, als er Groſsvater war. Wie tief war seine Freude über den kleinen Enkel! Er war nicht wenig stolz auf ihn und spielte oft mit ihm. An dem Kleinen machte er auch seine Engelstudien. Als das Bild der vier Lebensalter im Werden war, spielte

das Söhnchen Bruckmanns oft im Grase mit den Blumen, ganz so, wie die beiden Kinder im Vordergrund des ‚Vita somnium breve‘.

Es ist von grofsem Interesse, dem Künstler Schritt für Schritt bei seinem Werke zu folgen, zu sehen, wie er es dem höchsten Grade der Vollendung entgegenführt. Gerade bei Böcklin, dem Farbendichter, der die Seele so wunderbar zu ergreifen versteht — manche behaupten noch heute, er habe ‚im Traume‘ gemalt, in einer Art Hellseherei, eine Bemerkung, über die er oft gelacht hat — ist es besonders interessant, dafs kein einziger Pinselstrich dem Zufall entsprungen ist, sondern dafs sein Werk mit der Bestimmtheit und strengen Folgerichtigkeit einse mathematischen Satzes seiner Vollendung zuschritt. Bei der Korrektur sagte mir Böcklin wiederholt (dem Sinne nach): „Bevor Sie den Pinsel in die Hand nehmen, müssen Sie ganz genau wissen, was Sie wollen. Das Problem, das Sie sich gestellt, müssen Sie fertig gelöst im Kopfe haben, so dafs Sie es nur hinmalen können. Dann drücken Sie dem ganzen Vorgang den Stempel der Wahrheit auf; man sieht, warum Sie die Sache so und nicht anders haben wollten. Dabei machen Sie namentlich den Ton des ganzen der Entwicklung des malpoetischen Schaffens dienstbar. So können Sie Ihr persönliches Gefühl am ungehindertsten hineinlegen.“

Regte ein interessanter Vorgang in der Natur Böcklin zur Beobachtung und zum Denken an, dann zog er vor allem die Wirkung in Betracht und stellte sich die Frage: „Welche von den unzähligen Wirkungen oder Eindrücken, für die Herz, Geist oder Seele empfänglich sind, soll ich für den vorliegenden Fall wählen?"

Die Entstehung des Gemäldes ‚Die Gartenlaube', das im ‚Künstlergütli' in Zürich hängt, mag als Beispiel für diese Art und Weise Böcklinschen Schaffens dienen. Als mein Vater das Bild im Atelier fertig sah, bemerkte er überrascht, dafs unsere Gartenlaube darauf gemalt war, die Böcklin vom Garten seines Ateliers aus tagtäglich sah. Und Böcklin erzählte: „Ich spazierte neulich die Freie Strafse hinaus nach Hirslanden. Es war eine heifse, drückende Frühlingsluft, wie in einem Treibhause. Da sah ich in einem Garten aus dem dampfenden rotbraunen Boden die Tulpen und Hyazinthen hervorragen. Das interessierte mich, ich blieb stehen und schaute zu, wie vor meinen Augen die Natur sich entwickelte, die Pflanzen gleichsam wuchsen. Das liefs mir keine Ruhe, und ich wollte den Eindruck, den ich gefühlt, im Bilde verwerten. Dies aber malerisch so vorzuführen, dafs auch der Beschauer dasselbe empfindet, war keine leichte Aufgabe. Die verschiedensten Auffassungen gingen mir durch den Kopf. Da kam ich an einem Hause vorbei, vor dem ein eben von einer Krankheit Genesener

sich sonnte und in tiefen Zügen die Frühlingsluft einsog. Dies Gefühl der Ruhe, des wohligen Behagens und Geniefsens suchte ich auszudrücken; es pafste mir für mein Bild, und so kam ich auf die beiden alten Leutchen. Wie ich dann ins Atelier ging und drüben Ihre Gartenlaube gewahrte, in der die Sonnenlichter so hell durchs Laub blitzten, kam ich auf die Schlufsidee, und mein Bild war in meinem Kopfe fix und fertig."

War Böcklin einmal so weit, dann ging's rasch vorwärts. Im Augenblick hatte er, was er sich dachte, leicht in rotbraunen Umrissen auf seiner weifsen Tafel skizziert. Dann touchierte er es ganz leicht in Farben, so dafs überall noch der Kontur des Entwurfes durchschimmerte, — nun trat er ein paar Schritte zurück und prüfte es auf die Gesamtwirkung. Gefiel ihm etwas daran nicht, dann nahm er, was häufig vorkam, den Schwamm, wischte alles aus und begann von vorne. Erst wenn er damit zufrieden war, ging er an die weitere Ausarbeitung.

Schon in der ersten Anlage war der Totaleindruck bestimmt, die Einheit der Wirkung, auf die Böcklin vornehmlich hinzielte. „Der Beschauer," sagte er oft, „mufs beim Ansehen des Bildes sofort gepackt werden. Alles, was man darstellt, mufs man mit Liebe darstellen. Alles mufs einen Sinn haben, Zufälligkeiten dürfen nicht mit unterlaufen. Die Kunst soll die Seele erheben. Man kann

sogar das Häfsliche darstellen, wenn es als Mittel zum Zwecke bedingt ist. Die Leidenschaft, ja auch die Wahrheit mufs so viel wie möglich mit jener Schönheit umkleidet sein, welche die Atmosphäre und das Wesen der Kunst ist.“

In saftigen Haupttönen, unbekümmert um kleine Details, baute Böcklin farbenchromatisch auf; erst wenn dieser Aufbau stimmte, modellierte er die Details mit dem Pinsel auf mehr zeichnerische Art und Weise durch sorgfältiges Hineinstricheln mit anderer Farbe. Ganz in der Nähe betrachtet, sah sein Bild mitunter ziemlich ruppig aus, in der richtigen Entfernung betrachtet, wirkte es sehr lebendig und vollendet. „Wenn Sie noch so viele Details bringen und sich abquälen, unnötige Kleinigkeiten auszuführen, nie wird Ihr Bild angenehm und vollendet wirken, wenn nicht die Farben chromatisch zusammenstimmen. Stimmen sie aber, so haben Sie fast gar keine Arbeit; Sie brauchen die Details nur anzudeuten, und das Gemälde macht dennoch einen durchaus befriedigenden, vollendeten Eindruck. Schauen Sie einmal einen Paolo Veronese an, — wie der einfach gemalt hat! Oder einen Rubens! Die Töne sitzen eben alle richtig. Im übrigen überall nur das absolut Notwendige. Warum sich nur soviel vergebliche Mühe machen? Herzhaft drauflos, die Farben hinsetzen, wie man sie fühlt, unbekümmert um alle die Reflexe und kleinen Nuan-

cierungen! Sehen Sie doch nur um sich: Alles in der Natur hat lebhafte Farbe, viel schöner, als wir sie mit unsern Mitteln je herausbringen können. Die ganze Kraft unserer Palette müssen wir aufwenden, um wetteifern zu können."

Oft wurde behauptet, Böcklin habe anders geartete Augen als andere; man verwies auf das Beispiel Farbenblinder, die gewisse Farben nicht oder ganz anders wie andere Leute sehen, und meinte, Böcklin habe im Gegensatz zu jenen ein ganz besonders gut gearbeitetes Organ und sehe mehr Farben und diese überhaupt viel leuchtender als gewöhnliche Sterbliche. Wieder andere behaupteten hartnäckig, Böcklin sei farbenblind. Solche Ideen äufserten viele, die nicht begreifen konnten, wie Böcklin zu seiner leuchtenden Färbung komme. Sie selbst konnten aus der Natur keine solch brillanten Farben herauslesen und hatten keine Ahnung von den optischen Gesetzen eines farbenchromatischen Aufbaues. Manche liefsen sich durch das scheinbar souveräne Korrigieren der Naturerscheinung, das Böcklin übte, verleiten, die abenteuerlichsten Farbenzusammenstellungen zu ersinnen, um nur ja Böcklin übertrumpfen zu können. Als Professor Horner, der berühmte Züricher Augenarzt, in Zürich gelegentlich Böcklins Augen untersuchte, sprach er sich — wie Böcklin selbst bei Bruckmanns erzählte — dahin aus, er habe in seiner

langen Praxis nicht oft ein so gut und vollkommen gebautes Organ gesehen, wie das Böcklins; dieser habe sehr gesunde Augen.

VI.

Paul Heyse wird erwartet, Gustav Floerke kommt. — Über Hans von Marées. — Victor zur Helle. — Böcklins Flugmaschine.

Eines Abends, als ich wieder zu Bruckmanns kam, herrschte dort freudige Aufregung. Paul Heyse, der Dichter der ‚Margherita Spoletina' und von ‚L'arrabbiata', hiefs es, wolle, auf seiner Durchreise von Italien nach München, Böcklin besuchen, und er ward augenblicklich erwartet. Ich wufste, Heyse war ein alter und begeisterter Freund und Verehrer Böcklins, und ich war, zumal ich eben einige seiner Werke gelesen, gespannt darauf, den gefeierten Dichter zu sehen. Indessen kam Heyse an jenem Abend nicht. Als ich mich am nächsten Tag zur gewohnten Stunde bei Bruckmanns einfand, war unerwarteter Besuch im Wohnzimmer. ‚Heyse!', dachte ich und trat ein. Am grünen Tisch, auf dem die volle Chiantiflasche im zierlichen Gestelle hing, safsen Herr Bruckmann und der Besucher. Sie rauchten ‚Rattenschwänze', wie wir die Virginias und Brissagos nannten, besahen sich Akt-

studien und unterhielten sich über diese so lebhaft, dafs sie meinen Eintritt gar nicht bemerkten. Still setzte ich mich in eine Ecke und betrachtete aufmerksam den grofsen Dichter. „Sehen Sie nur, wie das genial gezeichnet ist,“ sagte er, „dieser flotte Strich, diese ungewohnte Auffassung und die breite Behandlung! Schade, er sollte mehr malen!“ Man sprach, wie ich nachher bemerkte, über die Studien von Hans von Marées. Während Herr Bruckmann über dessen Arbeiten sich äufserte, sah ich mir den Dichter etwas näher an. Flott gekleidet, braunes Sammetjaquett, fliegende Krawatte, ein Lockenkopf, von dem eine Locke halb in die Stirne herabfiel, ein Spitzbart, den eine selbstgefällige Hand nur allzuoft strich, die Gestikulation etwas stark selbstbewufst — und dieser Mann, der mit grofsen Phrasen und vielen Fremdwörtern nur so um sich warf und alles für selbstverständlich hielt, — das sollte Paul Heyse sein? Ich ward ihm nachher vorgestellt — es war Herr Gustav Floerke, der mit Böcklin in Weimar gewesen und dort eine Professur erhalten hatte, und von dem vor einiger Zeit ein Buch erschien: ‚Zehn Jahre mit Böcklin‘. Man sagte mir, er habe Caprinovellen geschrieben, und ich verschaffte sie mir. Ich bin in der Lektüre über den Anfang nicht hinausgekommen, schwelgte nachher aber um so freudiger in Heyses Novellenkränzen.

Man sprach weiter von Marées, und Herr Bruckmann

meinte, Floerke sollte einen Essay über diesen Maler schreiben, der es so ernst mit seiner Arbeit nahm, dafs er sich kaum recht zu malen traute und in seinem Bestreben, nur Vollendetes zu schaffen, oft seine Bilder zerstörte, kaum dafs er sie fertig gemalt hatte. Dann kam die Rede auf Italien, und Floerke äufserte, Böcklin würde es wohl nicht lange in Zürich aushalten. Da öffnete sich die Thür, und Böcklin erschien. Floerke begrüfste ihn überschwenglich, mit einem Schwall von Liebenswürdigkeiten. Böcklin nickte nur, guten Abend wünschend, setzte sich an den Tisch, zündete eine Cigarre an und vertiefte sich in die Aktstudien Marées'. Lange sprach er kein Wort. Endlich, über seine Meinung über Marées gefragt, sagte er: „Ein starkes Talent und ein starker Wille bricht sich immer Bahn." Dann zog Böcklin einen Brief aus der Tasche und las ihn aufmerksam. Es war, wie ich nachher erfuhr, ein Brief Sandreuters, dessen Bilder in Berlin abgewiesen worden waren und von dem bei Bruckmann einige höchst eigenartige Aquarelle an der Wand hingen, die Böcklin sehr schätzte.

Als einige Jahre später Böcklin die Nachricht erhielt, Hans von Marées habe sich aus Verzweiflung und Schwermut das Leben genommen, war er schweigsamer denn je, und tagelang befand er sich in gedrücktester Stimmung. Wir machten damals einen Spaziergang nach dem Adlis-

berg, aber auf dem ganzen Weg sprach Böcklin fast kein Wort. Zu Ehren Marées' wurde das um jene Zeit geborene Söhnchen Bruckmanns Reinhardt getauft.

Mich traf der Tod Marées' auch persönlich. Ich hatte, da ich nach Rom gehen wollte, bereits Empfehlungen an ihn in Händen. Böcklin sagte mir damals, wohl an Marées' Schicksal denkend, wenn er auch seinen Namen nicht nannte: „Malen Sie tüchtig, beobachten Sie recht. Das viele Kritisieren und Philosophieren über Kunst hat für einen Maler gar keinen Wert. Malen — dafs das Zeug herauskommt, das man in sich hat! Die Bilder sollen sagen, was man denkt und fühlt, nicht der Künstler."

Als ich einige Monate später zu Marées' begabtestem Schüler, Herrn Victor zur Helle kam, hörte ich viel Interessantes von jenem, sah auch einige prachtvolle Studien und ein unvollendetes Bild des Verstorbenen. Zur Helle wohnte im Svertschkoffschen Palast am Lungo Mugnone unter dem einstigen Atelier Böcklins. Ich hatte ihm im Auftrage Bruckmanns Marëessche Aktstudien zu überbringen, die ihm grofse Freude machten. Bald sprachen wir von Böcklin und kamen dabei auch auf dessen Flugmaschine zu sprechen. „Ein vielseitiger Mann," sagte zur Helle, „die Art, wie er das Problem des Fliegens zu lösen versuchte, scheint mir das einzig richtige zu sein. Mögen die Ingenieure lachen, wenn ein Laie sich an solche Auf-

gaben heranwagt, so lehrt doch die Erfahrung, dafs oft ein klarer, gesunder Menschenverstand, der vom Einfachen und Natürlichen ausging, das Richtigere traf, als der geschulte, in sein Fach verrannte Spezialist."

Böcklin war gar nicht der Ansicht, dafs die Lösung des Flugproblems nur eine Frage vervollkommneter Technik sei. „Nicht durch lenkbare Flug- und Motorballons, die leichter sind als die Luft, wird man das Ziel erreichen," sagte er, „sondern durch Flugmaschinen, die den Vogelflug sich zur Grundlage nehmen. Man hat ja in der Luft keinen Widerstand. Den mufs man sich schaffen, indem man die Luft durch geeignete Wölbung der Flugmaschine auffängt, und sich, wie der Vogel, gleichsam durch Druck und Gegendruck in die Höhe schrauben, indem man sich die Luft zur Schraubenmutter macht. Das Schwierigste wird darin liegen, eine Flugmaschine zu ersinnen, welche den ersten Aufflug vom Boden in die Luft, der selbst vielen Vögeln, wie zum Beispiel den Schwalben, einige Schwierigkeit bereitet, mit Leichtigkeit überwindet. Das Fliegen mufs ebenso erlernt sein, wie das Gehen und das Schwimmen. Welch ein Glück, wenn dies Problem einmal gelöst wäre, denn wie viel Unglück und Elend gäbe es dann weniger!"

Böcklin hat eine Menge Zeit und Geld daran geopfert. Wenige dürften den Vogelflug so genau studiert haben, wie er. Oftmals sah ich ihn die längste Zeit stille stehen

und fliegende Vögel beobachten. Böcklins Flugmaschine — er hat, soviel ich mich erinnere, deren mehrere hergestellt — sah ich einmal verpackt im Keller seines Hauses in Zürich liegen.

„Mit dem ersten Auffluge in der römischen Campagna,“ erzählte Herr zur Helle, „hatten wir Unglück. Als alles für den Aufflug vorbereitet und der sehnsüchtig erwartete Moment der Auffahrt gekommen war, setzte ein so schweres Unwetter mit Regengufs, Hagelschauer, Wind und Sturm ein, dafs alles ruiniert wurde. Betrübt sahen wir von den Zelten aus, unter die wir uns geflüchtet hatten, dem Zerstörungswerke zu.“

In der Zeitschrift zur Förderung der Luftschiffahrt hat Böcklin seine Ansichten über den Vogelflug und das Luftschiffahrtsproblem niedergelegt. Hervorragende Persönlichkeiten interessierten sich sehr für seine Anschauungen, und vom preufsischen Generalstab ward ihm für seine Versuche eine Luftschifferkompagnie auf dem Tempelhoferfelde zur Verfügung gestellt. Was daraus geworden ist, weifs ich nicht. Böcklin kam damals sehr enttäuscht von Berlin zurück. Um jene Zeit erschien im Beiblatt der ‚Täglichen Rundschau‘ ein sicherlich gut gemeinter, warnender Artikel über Erfindungswahn, insbesondere über die Bemühungen, das Flugproblem zu lösen. Es ward darauf hingewiesen, wie viel Unglück solche Bestrebungen

schon gebracht, wie mancher klare Geist schon ob dem Grübeln über das Problem zu Grunde gegangen und so weiter. Der Artikel war auf Böcklin gemünzt, und Freunde gaben ihn ihm zu lesen. Manche meinten, es sei verhängnisvoll, sich von seinem eigentlichen Berufe, in dem man Grofses leiste, durch solche Wahngebilde ablenken zu lassen; ja einige fanden, bei der kräftigen Natur Böcklins würde es sicherlich mit ihm nicht ‚so weit gekommen‘ sein, wenn er besser verstanden worden, in seinem Familienleben glücklicher gewesen wäre . . . Böcklin war sich jedoch der Schwierigkeiten der Sache wohl bewufst und äufserte sich darüber sehr ruhig.

Eines Tages war in Zürich im Böcklinschen Freundeskreis zufällig die Rede auf das Flugmaschinenproblem gekommen. Keiner der Anwesenden wufste, dafs Böcklin sich im stillen viel mit dem Problem beschäftigte. Da liefs einer der Herren die Bemerkung fallen, es sei ein Unsinn, wenn ein Nicht-Ingenieur sich mit dergleichen Waghalsigkeiten abgebe, und er brachte zur Begründung allerlei Erfahrungen, Thatsachen und Gedanken vor. Böcklin hörte längere Zeit schweigend zu, dann ward er plötzlich Feuer und Flamme und verteidigte zur Verwunderung aller das Prinzip der Flugmaschine. Er war felsenfest davon überzeugt, dafs die Luftschiffahrt in befriedigender Weise nur durch die Flugmaschine ermöglicht werden

könne. „Es kommt darauf an,“ sagte er, „eine Flugmaschine zu konstruieren, die so leicht zu handhaben ist, dafs sie augenblicklich so funktioniert, wie es der Wille des sie Leitenden ist. Bei allen bisherigen Versuchen verlor man viel zu viel Zeit mit Regulierung der Bewegungen, die blitzartig erfolgen müssen. Die Maschine mufs so leicht als nur irgend möglich sein, weder Motor noch Ballon ist dabei zu gebrauchen.“ „Ich pfeife auf meine ganze Malerei,“ rief Böcklin ein andermal aus, „wenn mir die Verwirklichung dieser Idee nicht gelingt!“

Immer und immer sann Böcklin seiner Flugmaschine nach. Einmal sagte er bei der Betrachtung von Schwalben, die auf und nieder übers Wasser flogen: „Es ist unglaublich, was solch ein Tierchen den ganzen Tag über zusammenfrifst, um seine Kraft für seine ‚Maschine‘ zusammenzuhalten.“ Als wir ein andermal durch den Wald bei Zollikon spazierten, kamen wir an den Rumensee. Der reizende Waldweiher war voller Seerosen, und eine Unzahl ‚Wasserjungfern‘ flogen herum. Böcklin blieb lange stehen und betrachtete die Tierchen. Als ich eines mit dem Netze gefangen hatte, nahm er es in die Hand und sagte: „Sollte man nicht das Problem des Fliegens am besten auf Grund des Libellenfluges lösen können? Sehen Sie sich einmal dieses wunderbare Tierchen an! Die Wasserjungfer ist ja eigentlich ein viel besserer Flieger

als der Vogel. Ihre Flügel bewegen sich vor- und rückwärts, nach allen Seiten. Wie gewandt und pfeilgeschwind fliegt sie hin und her! Sehen Sie nur, wie sie sich durch ihren langen Körper im Gleichgewicht hält. Das Fliegen ist nichts anderes als ein immerwährendes Balancieren gegen den Wind.“

VII.

Victor zur Helle führt mich in eine Schenke, in der Böcklin verkehrte. — Was mich darin an Böcklins Bilder erinnerte.

Herr zur Helle, bei dem ich öfters verkehrte, lud mich eines Tages zu einem Spaziergang ein. „Jetzt sollen Sie einmal eine kostbare Kneipe sehen, in der ich oft mit Böcklin gesessen und geplaudert habe, und in der es einen famosen Tropfen giebt," sagte er, vergnügt sich die Hände reibend.

Wir fuhren mit dem Pferdetram an prachtvollen Villen und lauschigen Gärten vorbei hinaus aufs Land, nach Bagno a Ripoli. Zwischen hohem Mauergehege wanderten wir hinab zum Fluſs nach Nave Rovezzano. Vor einer unscheinbaren Trattoria hielt Herr zur Helle still. „Da sind wir," sagte er bedeutungsvoll, „hier werden Sie einen Chianti trinken, der sich gewaschen hat. Der Italiener sagt nicht umsonst ‚Montepulciano è dei vini toscani il rè.'" Ein zweirädriger Eselkarren, schwer mit Früchten beladen, stand vor der Thür — nein, vor der offenen

Kneipe, denn eine Thüre war nicht da. „Das trifft sich prachtvoll!“ rief zur Helle, als er den Wagen sah, „da nehmen wir gleich einige Gurken mit, die esse ich für mein Leben gern.“

Dann traten wir ein. Durch einen nach unseren Begriffen primitiven, doch höchst originellen Laden, von dessen rauchgeschwärzter Decke zwischen Lorbeerreis Schinken, Speckschwarten und unheimliche Cervelats herabhingen — eine schöne, aber nicht gar zu saubere Florentinerin, geschmückt mit einer feurigen Rose im roten Haar, wog eben Mehl ab — gelangten wir auf eine höchst malerische Terrasse; zu unseren Füfsen, tief unten, schäumte der Arno. Wir liefsen uns auf bedenklich wackligen Rohrstühlen nieder, in welchen man halb ertrank — und gespannt wartete ich der Dinge, die da kommen sollten. Mir, dem neuen Gast, zu Ehren wollte der Wirt ein Tischtuch vor uns ausbreiten, das, grob und steif wie dickste Sackleinwand, einstmals weifs gewesen sein mochte. Herr zur Helle winkte ihm verständnisvoll ab. Ein Rosolino aus einem gläsernen Crispikopfe, in dem die rote Flüssigkeit gerade noch bis zum Schnurrbart reichte, während der ganze Oberkopf hohl war und sich so ungemein drollig ausnahm, war das erste, das ich zu kosten bekam. Dieses Antipasta, mit sehr scharfen Salamischnitten genossen, sollte den Appetit reizen, — aber behüt' mich Gott ein zweites

Mal vor dem widerwärtig nach Pomade schmeckenden süfsen Schnapse!

Wir schauten den ungeniert unter uns in einer tieferen, beckenartigen Mulde des Arno badenden Männlein und Weiblein zu und bewunderten die originelle Landschaft, die mich mit ihren idyllischen Partieen lebhaft an Böcklins Bilder erinnerte, bis endlich unsere ‚frittata di pesci' kam — eine enorme Schüssel voll kleiner gebackener Fische, die pyramidenförmig aufeinander lagen. Diese kleinen Tierchen schien man hierzulande mit Stumpf und Stiel aufzuessen. Herr zur Helle, der den Gurkensalat zubereitete und den Wein einschenkte, lachte über mein Erstaunen: „Nur zugegriffen, das schmeckt famos!“ So hungrig ich war, ich hatte noch nicht die richtige Courage. Erst wollte ich ein vertrauenswürdiges Fundament legen und begann mit Vehemenz Brot zu essen. Aber was war das für ein fades Brot! Salzlos, ohne Geschmack, schmeckte es wie Stroh. Wollte ich meine Mahlzeit nicht blofs auf Gurkensalat beschränken, so mufste ich nun doch zu den Fischen greifen. Erst schmeckten sie mir unangenehm bitter, aber ich afs doch wacker drauflos, und dann lagen sie mir zentnerschwer im Magen.

„Ein grofsartiges Gericht, nicht wahr?“ sagte zur Helle höchst befriedigt. „Die Fische sind alle soeben gefangen worden, Signore,“ ergänzte der Wirt, hinunter

auf den Arno deutend, wo eben einige Fischer mit ihren sackartigen Hängenetzen manipulierten. „Sehen Sie, jetzt wird eben wieder ein volles Netz herausgezogen.“ Wir hörten die Jungens, die dabei standen, jubeln vor Freude; auf einen Zuruf unseres Wirtes brachten sie sofort, um die Wette laufend, ein paar Hüte voll der zappelnden Silberlinge herbei. Ich entsetzte mich ordentlich, da ich sah, dass die Wirtin die armen Fischchen noch halb lebend ins heifse Öl warf und schmoren liefs. Die Barbarin, die ich am liebsten von der Pfanne weg gejagt hätte, grinste mich so naiv an, dass ich unwillkürlich lachen mufste.

Der Wirt, Janino Cianferoni, ein schöngebauter, flotter Cacciatore, das kurze Sieneser Thonpfeifchen im Munde und das Hütchen mit der schwankenden Fasanenfeder auf dem Kopfe, setzte sich an unsern Tisch und putzte mit einem in Öl getunkten Lappen sein Gewehr. Er war auf der Jagd gewesen.

„Was haben Sie denn wieder geschossen?“

„O, blofs ein paar elende Spatzen, gentilissimi Signori, es hat jetzt mehr Jäger als Vögel. Ja, früher, da war das Geschäft noch einträglicher. Da erlegte ich oft hundert an einem Tage!“ Janino schnalzte mit der Zunge, streichelte seinen Jagdhund, der eben nach einer Fliege schnappte, und lachte.

Nach einer Weile zeigte er uns im Nebenhause in einer ‚Arrosticcieria‘, wie im Schweifse seines Angesichts ein Koch über dem offenen Herdfeuer an einem Tourniquet eine Menge — wohl an die fünfzig — kleine Vögelchen briet. Halbzerbrochene Teller und Näpfe von seltsamster Beschaffenheit in den Händen, wartete unter lautem Geschrei das bunteste Publikum in komischer Verzückung auf die leckere Speise. Auch wir versuchten solche ‚ucelli arrosti‘. Sie schmeckten nicht übel, doch die abgesengten Federn rochen abscheulich.

Herr zur Helle erzählte mir mancherlei, und begeistert tranken wir auf die Gesundheit Böcklins. Ich habe selten in meinem Leben einen solch köstlichen Abend verlebt. Balsamisch umfächelte uns die Luft, die vom Fluss her kam, die Schläfen, und ich begriff, dafs Böcklin gern in dieser Kneipe weilte. Oftmals, wiederholt auch mit Karl Böcklin, habe ich sie wieder besucht und traumversunken in den vorüberflutenden Arno hinuntergeschaut.

Als es dunkel geworden, brachte uns Janino die angezündete Lampe, ehrerbietig den Hut lüftend und nach uralter Sitte uns ‚buona sera‘ wünschend.

Spät in der Nacht erst brachen wir auf. Vom Flusse tönten die sehnsüchtigen Weisen eines Liebesliedes, begleitet von den Akkorden einer Guitarre, zu uns herauf. Janinos Gemina, der braune Jagdhund, winselte und heulte

dazu. Rosenbekränzt verliefsen wir die Schenke und zogen durchs knarrende Gartenthor hinaus über den Boccia-platz und durch blumiges Gras unter Pappeln und Weiden, deren Kronen leise im Nachtwind rauschten, zum Flusse. Beim herrlichsten Mondschein setzten wir in der Fähre ans andere Ufer hinüber, nach Varlungo. Der alte, bärtige Schiffer summte ein Lied, und aus der Umgebung hörten wir das trauliche Klappern einer alten Mühle.

Der Mond stand hinter dem Dome zwischen den Bäumen, und prachtvoll zeichnete sich die imposante schwarze Silhouette der Kuppel von Santa Maria del Fiore gegen den leuchtenden Nachthimmel ab. Dort lag im Sternenschimmer die alte Medicäerstadt in tiefem Schlafe — la bella Firenze! . . .

VIII.

Böcklin über Naturbeobachtung und Studienmalen. — Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit. — Das Studium der alten Meister. — Ciseri. — Der alte Theophilus und seine Rezepte. — Ueber Kunsttradition. — Mumienbildnisse aus Faiyûm. — Enkaustik. — Haltbarkeit der Farben. — Makart. — Tempera. — ‚Die verdammten Ölfarben!‘ — Über Grundierung. — Holztafeln und Leinwand. — Über Komplementärfarben.

Böcklin sagte mir einmal bei Betrachtung einer Studie, die ich mit vielem Fleifs nach der Natur angefertigt und bei der ich mich bemüht hatte, möglichst genau die Farbenwerte wiederzugeben, wie ich sie gesehen: „Sehen Sie, das Studienmalen, wie man es heute betreibt, hat gar keinen Sinn und sehr wenig Nutzen. Dafs man beobachtet, ist keine Kunst, aber was und wie man beobachtet, darauf kommt's an. Sie müssen sich daran gewöhnen, Ihr Auge zu bilden und zu schulen, dafs es nur das Malenswerte, das Grofse, Einfache, das absolut Notwendige, was ein Bild dem Beschauer verständlich machen kann, sieht.“

Über die Farbengebung sagte er: „Warum denn

nur immer so ängstlich, so kraft- und saftlos? Da ist ja nirgends Farbe drin! Es ist ganz verkehrt, die Natur nachahmen zu wollen. Da zieht jeder Maler immer den Kürzern. Wir können nicht mit der Natur konkurrieren; wir haben kein Sonnenlicht auf der Palette. Unsere Farbenskala auf der Palette ist armselig klein im Vergleiche zur Farbenskala der Natur. Wenn Sie so weitermalen, wie's heutzutage Mode ist, so werden Sie niemals auch nur annähernd die Natureindrücke wiedergeben können, die Sie draufsen empfangen haben. Wir müssen unsere Farben beim Malen übersetzen und durch Kontraste ihre Wirkung sichern. Wozu haben es uns denn die alten Meister so klar und deutlich vorgemacht? Denken Sie an Goethes Worte: ‚Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem innern, blinden Triebe folgt, nach Naturwirklichkeit.' Dem Maler mufs das Studium der ihn umgebenden Natur nur Mittel zum Zwecke sein. Sie ist sozusagen seine Grammatik. Vor allem aber mufs er die Wirkung der Farben studieren, und nur wenn er diese Elemente künstlerisch in sich verarbeitet hat, wird er ein geniefsbares Bild zu stande bringen . . . Wenn ein Rubens oder Veronese so farbig malten, so wufsten sie sehr wohl, dafs ihre Palette nicht ausreichte, die Farbenglut und -kraft der Natur wiederzugeben. Deshalb übersetzten sie die geschauten Farben-

töne in die Kraftskala, die sie beherrschten. Warum dürfen wir nicht auch thun, was die klugen alten Meister schon als richtig erkannt haben?“

Als ich mich mit Farbenproblemen herumquälte und oft tagelang abgeschlossen auf meiner Bude experimentierte, sagte Böcklin zu meinem Vater, der ihm einige meiner Arbeiten vorgewiesen hatte: „Gut ist, dafs Ihr Sohn arbeitet, er ist fleifsig. Aber er ist auf sich allein angewiesen. Er mufs die Alten noch viel mehr studieren und suchen, mit tüchtigen Malern zu verkehren. Gegenseitige Anregung und Meinungsaustausch ist das beste, sonst gerät er in eine falsche Richtung.“

In eine falsche Richtung kommt man leicht, wenn man ohne sichere Führung auf Böcklins Wegen wandeln will. Ich suchte, Böcklins Rat folgend, mit andern Malern zu verkehren. So benützte ich auch eine Empfehlung an Professor Ciseri, den Direktor der Akademie in Florenz und Schöpfer der ‚Grablegung‘ auf Madonna del Sasso, um diesen zu besuchen. Er empfing mich sehr freundlich. Als ich ihm aber von Böcklin sprach und erzählte, wie dieser mir die alten Meister zu studieren empfohlen, lachte er laut auf: „Böcklin! — non è mica arte! Sempre studiare al vero!“ (Böcklin, — das ist keine Kunst! Immer nach der Natur studieren!) Das war nun allerdings auch Böcklins Ansicht, nur in etwas anderer Art, als Ciseri es meinte.

Als Böcklin über meine Arbeiten urteilte, griff er aufgeregt nach einem auf seinem Stuhl liegenden Buch und sagte zu meinem Vater: „Sehen Sie, da studiere ich den alten Theophilus, seine Rezepte und Vorschriften. Man meint wohl, das alles sei ein überwundener Standpunkt, wenn der so penibel seine Vorschriften giebt; und doch ist es nur eine alte Überlieferung, die uns dieser Mönch giebt, es sind nicht seine Erfindungen, und es steckt da ein grofser Schatz von Erfahrungen darin, man mufs ihn nur richtig herausfinden. So war es bei den alten Meistern der Renaissance auch: da lebt eine Tradition weiter, und jeder giebt sich Mühe, das Gute der Vorgänger zu bewahren, zu verbessern und auszunützen, — das gilt sowohl für die Komposition der Bilder, wie für das technische Können. Man mufs sich nur nicht einbilden, wie es die Kunstgelehrten wohl so hinstellen, das Abendmahl Lionardo da Vincis zum Beispiel wäre seine eigenste originale Komposition, nein, da haben Jahrhunderte daran gearbeitet. Er fand eine ganze Überlieferung vor, auf die er fufste und die er benützte, ebenso Michelangelo bei seiner Sixtinadecke und dem jüngsten Gerichte; man vergleiche nur Signorellis Malereien im Dome zu Orvieto. Wie viel schöpfte Rafael nur von Masaccio! Wäre uns alles erhalten, — man würde staunen, wie viele Ideen der Jüngere dem Älteren gestohlen hat, wenn

man es krafs ausdrücken will. Und aus dem wenigen, was wir noch haben, kann man einen solchen Entwicklungsgang herauslesen. Man vergegenwärtige sich nur Rafaels Sposalizio in der Brera in Mailand und vergleiche es mit dem seines Lehrers Perugino in Caen. Was würden die Kritiker jetzt für einen Lärm schlagen, wenn heute ein junger Maler seines Meisters Ideen so getreu verwerten würde, wie es beispielsweise Rafael gethan.“

Heutzutage existiert keine solche Tradition mehr. Unverzeihlich ist die Verblendung der modernen Künstler, sie seien erhaben über die alte Tradition! „Und dann,“ fuhr Böcklin fort, „sollte jeder Maler die notwendigsten chemischen Kenntnisse besitzen, damit er auch weifs, warum und wie er die Farben anwenden kann, ohne dafs eine die andere schädigt. Wenn nun neue Stoffe auftauchen — da doch heute so viel experimentiert wird —, welch ein Vorteil für den Maler, wenn er da sattelfest ist! Dann weifs er sofort Bescheid und kann mit Erfolg probieren; wählen, was ihn fördert, und von sich weisen, was ihm hinderlich ist.“

Als in München alte, eben entdeckte Mumienbildnisse aus dem alten Arsinoë in der Provinz des Faiyûm ausgestellt waren, reiste er hin und sah sie sich an. Bei seiner Rückkehr erklärte er, die Bilder seien prachtvoll und muten den Beschauer ganz modern an, so unge-

zwungen, natürlich und wahr seien sie in der Auffassung. Sie seien sehr einfach hergestellt: teils Temperatechnik, teils Wachsmalerei, welch letztere mit heifsem Eisenstabe eingeschmolzen worden sei und dem Bild einen leichten Glanz verliehen habe, der allerdings heute verschwunden sei. Er sagte: „Dafs bei der alten a tempera-Malerei der Gebrauch des Wachses bekannt war, beschreibt schon Plinius. Es wurde, anstatt Firnis, zum Schutze der Farben und zum Herausholen ihrer Leuchtkraft verwendet. Man kann Wachs nur auf zwei Arten flüssig machen: durch Feuer oder durch Autlösen in Terpentinöl."

Böcklins Sappho und seine Gattin als Muse (im Basler Museum), auch der männliche Römerkopf sind in dieser enkaustischen Technik gemalt, und sie haben sich famos erhalten. Doch hat Böcklin trotz des guten Resultats diese Technik wieder aufgegeben, weil sie ihm, wie er sagte, keine besonderen Vorteile bot.

„Wie müssen erst," rief er einmal aus, „die alten Griechen mit ihrer hochentwickelten Skulptur famos gemalt haben! Wie müssen sie die Grundsätze des Lichtes, des Schattens und der Farben verstanden haben! Ein wahrhaft hochgebildeter Geschmack mufs ihnen eigen gewesen sein. Ein Jammer, dafs uns von ihnen keine Gemälde erhalten geblieben sind!"

Aufgeregt schritt Böcklin im Atelier Bruckmanns auf

und ab, und immer wieder kam er auf die Mumienbilder zu sprechen. Die hätten ihn gepackt, nicht zum wenigsten wegen der Haltbarkeit in der Technik, auf die er so grofsen Wert legte. „Ja früher, da wurde den Malern noch das Handwerksmäfsige von der Tradition überliefert, — jetzt aber hat man unendliche Mühe, das Richtige zu finden. Und doch ist, möglichst haltbar zu malen, die Pflicht eines jeden Malers, der es ernst und aufrichtig mit der Kunst meint.“

Alle Farben, die in Böcklins Bereich kamen, wurden von ihm untersucht und probiert. Einst schickte man ihm ein in früheren Jahren von ihm gemaltes Bild zu. Er möge es sich doch wieder einmal ansehen, denn es sei kaum zu glauben, dafs er es gemalt habe. Als Böcklin das Bild auspackte, erschrak er, es sah greulich aus. Es stellte ein Waldinneres dar und war vornehmlich in grünen Farben gemalt, die Böcklin damals auf ihre Haltbarkeit und Veränderung prüfen wollte. Die Feinheit der grünen Töne, der Reiz der Beleuchtung, — alles war verändert, zerstört. Die Farben waren oxydiert. Dieser Vorfall beschäftigte Böcklin sehr, und er malte, so viel ich mich erinnere, an Stelle des verdorbenen ein neues Bild.

Einmal kam auch auf Makart die Rede, dessen Bilder sich in so kurzer Zeit veränderten und sprangen. Da sagte Böcklin zu Sandreuter: „Schad' ist's nicht drum, aber schad'

ist's um den genialen Lump, dafs er sich nicht mehr zusammengenommen. — Der hätte was Rechtes werden können, wenn er nur ernstlich gewollt hätte. Das Zeug dazu hatte er. Aber seine ganze Malerei kennzeichnet seinen Charakter: liederlich durch und durch. Wie konnte er nur so grofse Mengen Asphalt nehmen, da doch jeder Maler weifs, wie unheilvoll diese Farbe ist. Da mufs ja selbstverständlich alles springen und schwarz werden. Überhaupt: was der Farben zusammengeschmiert hat! Ob sie sich hielten oder nicht, war ihm Wurst, wenn nur wieder so und so viele Quadratmeter voll waren. Es ist doch klar, dafs eine feuchte Farbe unter einer trockenen Schicht arbeitet, sich dehnt und schliesslich die sie überdeckende Schicht zersprengt. So etwas kann bei Tempera nie passieren. Diese verdammten Ölfarben! Die unterste Schicht mufs immer die härteste sein. Das ist die Grundierung. Die mufs sorgfältig gemacht werden, damit sie nicht reifst."

Ich habe Böcklin oft zugesehen, wie er im Atelier mit Leim und Kreide für seine Temperabilder einen leicht schluckenden Grund präparierte und die Bretter zum Trocknen unter die Vorhalle seines Ateliers an die Sonne bringen liefs. Als ich ihn einmal fragte, wieviel Leim-Kreide man nehmen müsse, antwortete er: „Das mufs man probieren. Auf die Grundierung setzt man die Farben

und zwar mit nur soviel Bindemittel, als absolut notwendig ist. Jedes Zuviel ist vom Übel. Wenn alles ganz trocken ist, giebt man erst vorsichtig den Firnis darüber. Der holt dann die Leuchtkraft der Farben heraus und schützt die Bildtafel vor äufseren Einflüssen. Auf solche Weise gemalte Bilder können nicht springen und reifsen, da nichts zum Springen und Reifsen da ist.“ So versuchte ich 's denn auch mit dem Grundieren, aber es gelang mir nicht sonderlich gut. „Wozu nehmen Sie Schlemmkreide?“ belehrte mich Böcklin, „die ist viel zu grobkörnig und rauh. Beim Abschleifen reifsen die Körner Löcher. Mit feingemahlener Thonpfeifenerde geht's am besten. Machen Sie daraus ein rahmartiges Gemengsel, vermischen Sie's mit dem Leimwasser und dann streichen Sie damit den Grund ein. Aber vorsichtig! Je weniger Leim, desto besser. Wenn Sie viel nehmen, so springt erst recht alles ab.“

Als Böcklin einmal gefragt wurde, weshalb er lieber auf Holztafeln male als auf Leinwand, sagte er: „Eine gut ausgetrocknete Holztafel ist, wenn sie hinten gut versteift ist, sodafs sie sich nicht werfen kann, immer besser als Leinwand. Die gut erhaltenen Malereien der Alten sind gröfstenteils auf Holz gemalt. Die Leinwand eignet sich für Kreidegrundierung bei weitem nicht so gut, da man diese zu dick auftragen mufs, bis man einen schönen

glatten Grund hat. Das erklärt sich durch die Fäden des Gewebes. Auf Leinwand springen eben deshalb die Farben viel leichter ab, als auf Holz; zudem läfst sich auf dieses viel leichter und besser malen; die Farben kommen da schon in dünnem Auftrag zu besserer Leuchtkraft.“

Als Böcklin sein Bild ‚Vita somnium breve‘ malte, zeichnete er es auch erst in Kontur auf die selbstpräparierte Holztafel — damals lagen in der Vorhalle vor seinem Atelier mehrere grundierte Holztafeln zum Trocknen in der Sonne —, dann bestimmte er sein hellstes Licht und den tiefsten Schatten, und nun begann er in chromatischem Farbenaufbau vorsichtig sein Bild aus dem Grunde der Tafel herauszumodellieren. Sah man ihm zu, wie er eine Farbe hinsetzte und dann erst etwas daraus machte, so fühlte man so recht: das war kein zeichnen und nachheriges bemalen, sondern Böcklin hatte sich die ganze Komposition fix und fertig farbig im Kopfe erdacht und malte sie nun so hin, als ob das alles, was er that, ganz selbstverständlich wäre. Das Gemälde war schon ziemlich weit vorgeschritten, als ich eines Tages, voller Freude, unter der Hand des Meisters ein Bild entstehen zu sehen, das Atelier verliefs. Als ich am folgenden Tag wiederkam, starrte mir von der Staffelei eine nackte Fläche entgegen. Ja, war denn das Bild schon fertig? So fabelhaft geschwind konnte das doch nicht gegangen sein. Als ich suchend

mich umsah, lachte Böcklin: „Da liegt's am Boden!“ Und er wies auf einen Haufen Schmutz und Hobelspähne. Er hatte sein Bild abgehobelt oder abhobeln lassen. Es war nicht ganz nach seiner Meinung ausgefallen oder vielleicht war die Grundierung schuld. Als die Tafel wieder frisch grundiert und trocken war, entstand das Bild sehr rasch wieder, doch schöner als das erste. Die ganze Architektur hatte Böcklin geändert, und statt eines längeren Gedichtes hatte er nur den Spruch ‚Vita somnium breve‘ darauf angebracht.

Böcklin war damals sehr beschäftigt, von allen Seiten ward er gedrängt, Bilder zu malen, und er hatte den Wunsch geäufsert, dafs ihm jemand helfen möchte. Ein befreundeter junger Maler hatte denn auch an dem Bild ‚Vita somnium breve‘ bei der Architektur mitgearbeitet. Vielleicht war es nicht zum wenigsten gerade diese Mitarbeit, die ihn veranlafste, das Bild wieder auszuwischen und von neuem zu beginnen. Es war unmöglich, ihm zu helfen. Es konnte keiner wissen, was der erfahrene Meister im Kopfe hatte und wie sein Farbenrechenexempel herauskommen sollte. Er liefs es deshalb bei dem ersten Versuch bewenden und malte fortan wieder alles selbst.

Als Böcklin die grasgrüne Wiese auf dem Bilde ‚Vita somnium breve‘ malte, sagte er: „Es ist nicht nötig, die Komplementärfarbe unmittelbar mit dem Grün in Ver-

bindung zu bringen, aber bei einer solchen Menge intensiven Grüns ist ein stark akzentuiertes Rot unbedingt erforderlich. Unser Auge sucht, wenn es das viele Grün im Vordergrund sieht, sofort das Rot auf. Es haftet auf dem Ritter, der kampfesmutig in die Ferne schaut; dort ist im Kontrast ein starkes Blau. Das macht mir mein Bild räumlich weit und grofs. Das intensive Blau der Gewandung der Jungfrau überschneidet und treibt mir die helle Architektur zurück. Dieses Blau ist komplementär dem Chromgelb des Löwenzahns und physiologisch notwendig. In jedem richtig gelösten Farbenproblem ist die Anwesenheit der drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau notwendig."

Als das Bild in sogenannter Tempera fertig war, nahm er die Ölfarben vor und setzte noch einige charakteristische Drücker auf die gelben Blumen und vor allem neapelgelbe Glanzlichter in die Lockenhaare des kleinen, mit den roten Tulpen spielenden Kindes.

IX.

Albert Welti. — Die Najaden. — Magister vom Lande kritisieren sie. — Wie man eine starke Farbe zurücktreibt. — Wirkung im Goldrahmen.

Eines Tages kam mein Vater besonders gut gelaunt nach Hause und zeigte uns eine mit Aquarellfarbe kolorierte Zeichnung. Es war eine Eingabe auf ein Konkurrenzausschreiben der Züricher Kunstgewerbeschule, ein Entwurf zu einem Majolikaofen oder — ich weifs es nicht mehr — zu einem Brunnen. Der Entwurf hatte, da die gegebenen Bedingungen nicht alle erfüllt waren, keinen Preis erhalten, war jedoch seiner Originalität wegen mit einer ehrenden Anerkennung bedacht worden. Eine wildsprudelnde Phantasie voll urwüchsigen Lebens offenbarte sich da. Centauren, Affen und Satyrn balgten sich in den kühnsten Stellungen herum. Auf einzelnen Feldern der Komposition fanden sich stimmungsvolle Märchenszenen. Darunter war eine, die mir besonders auffiel — sie hat den ersten Anlafs zu einem der originellsten Werke

Böcklins, zu dem Najadenbilde, gegeben, das sich im Baseler Museum befindet. Im Walde vor einer Höhle sitzt eine greuliche Hexe und schaut in den Waldbach, in welchem Fische in ergötzlichem Spiele mutwillig aus den Fluten schnellen. Sie überschlagen sich in der Luft, wie in Böcklins Bild die Nixe ihren ‚Salto mortale' über den Felsen in der Meeresbrandung schlägt.

Mein Vater ging zu Böcklin hinüber und zeigte ihm das Blatt: es stammte von Albert Welti, dem Sohn des bekannten Züricher Fuhrhalters. Böcklin sah sich das Blatt mit grofsem Interesse an. „Da steckt gute Naturbeobachtung drin," sagte er, „der junge Mann hat entschiedenes Talent zum Erzählen." Dann zog er einen Brief aus der Tasche und überreichte ihn meinem Vater. „Er hat mir eben geschrieben und sein Leid geklagt — lesen Sie nur — vielleicht kann man ihm helfen."

Albert Welti bat den Meister in dem Briefe, seine Arbeiten zu prüfen und seine Meinung darüber zu sagen, da von Böcklins Urteil es abhänge, ob sein Vater ihm die Mittel zum weiteren Studium gewähren wolle. Der junge Schüler sprach mit viel Bescheidenheit von seinen ersten Entwürfen und Versuchen, aber es dokumentierte sich in dem Brief ein kräftiges Ringen nach dem Ziele künstlerischer Reife. Böcklin hatte Welti darauf zu sich eingeladen, und von da an besuchte dieser jenen oft, und

nun ging's zusehends vorwärts in seiner Arbeit. „Ein starkes Talent und ein fester Wille bricht sich immer Bahn," sagte Böcklin oft. Freilich: Albert Welti hatte noch schwer zu kämpfen und zu leiden, bis er geworden, was er heute ist.

Als ich einige Tage später, nachdem mein Vater Böcklin Albert Weltis Konkurrenzentwurf gezeigt, ins Atelier kam, wie erstaunte ich, Böcklin nicht, wie gewohnt, malend vor seiner Staffelei stehen, sondern vor einer umgestülpten Kiste sitzen zu sehen, vor sich eine dunkle Pappe, auf der er mit weifser Kreide etwas zeichnete: die erste Skizze zum Najadenbilde. Als ich die über den Felsen in der Luft sich überschlagende Nixe sah, mufste ich gleich an Weltis mutwillige Fischlein denken. Es war das erste Mal, dafs ich Böcklin eine kleine Skizze machen sah. Gewöhnlich zeichnete er die Umrisse der Bilder seiner Inspiration direkt mit dem Pinsel auf die Leinwand oder die Holztafel.

„Ueber Licht- und Schattengebung," sagte er, „mufs man sich von vornherein klar sein. Die Farben müssen sie unterstützen. An sich helle Farben mufs man möglichst an den hellbeleuchteten Stellen des Bildes verwenden." Es ist köstlich, wie man auf dem Najadenbilde das Lachen und Kreischen der lustig badenden Wassernixen und das Tosen des Wassers zu hören vermeint, in

dem die ruppigen Tritonen pustend und haschend sie verfolgen. Besonders köstlich aber, wie das kleine Kind mit dem zappelnden Fische in der Hand hilflos plärrend von Fels zu Fels glitscht. Ein realistisches Wasseridyll von bestrickendem Reize!

Nie habe ich Böcklin so oft wie beim malen dieses Bildes seinen Spiegel benützen sehen. Im Spiegel betrachtet, erscheint der Vorgang doppelt lebendig, weil das Ganze mehr beisammen und das Bild scheinbar weiter entfernt ist. „Jeder Fehler, den Sie unbemerkt machen, und den Sie sonst schwerlich sehen, fällt Ihnen im Spiegel sofort auf," sagte Böcklin.

Wie natürlich die schuppigen Fischschwänze glitzern, und wie echt das Wasser über die zackigen Felsen spritzt, klatscht und tropft! Wie mufste Böcklin das Wasser studiert haben, um es aus der Erinnerung so überzeugend treu malen zu können! Je länger man seinem Farbenspiel folgt, desto naturgewaltiger wirkt das Bild. Der Horizont ist so gewählt, dafs der Beschauer sich, mitten unter die Spielenden versetzt, im Meerwasser glaubt.

„Wie diese Farben leuchten und schillern!" rief ich begeistert aus. „Da hat's gar keine Schillerfarben," belehrte mich Böcklin und hielt mir eine grofse Muschel hin. „Sehen Sie: an der Oberfläche dieser Perlmuttermuschel, da giebt's Schillerfarben, aber auf meinem Bilde

finden Sie nirgends welche.“ Indem er dies sagte, nahm er den Schwamm und wischte ein gutes Drittel seines Bildes herunter. Irgendwo in der Farbenkomposition hatte er einen Fehler gefunden.

Während Böcklin an dem Najadenbilde malte, bekam er eines Nachmittags Besuch von drei Herren, — Magister vom Lande, die einmal den berühmten Maler und sein geheimnisvolles Atelier sehen wollten. Sie traten mit sichtlicher Befangenheit ein und sahen sich mit einer gewissen Scheu in dem Raume um. Auf ihren Gesichtern las man, dafs sie sich die Sache etwas anders, wohl phantastischer vorgestellt hatten. Schliefslich stellten sie sich Schulter an Schulter hinter Böcklin auf und schauten zu, wie er malte. Erst leise, dann immer vernehmlicher machten sie ihre Bemerkungen über das Bild. Zunächst fanden sie allerlei Lobenswertes zu sagen, was sie sich leise zuflüsterten. Ab und zu stiefs einer den andern an, der fand dieses, der andere jenes besser. Schliefslich begannen sie zu kritisieren — Böcklin konnte dabei ihre Mienen sehr gut im Spiegel sehen — und einer wendete sich direkt an den Maler:

„Was meinen Sie, Herr Böcklin, ich verstehe zwar nichts von Malerei, aber die Haare der Wasserjungfer im Vordergrund sind doch gewifs etwas zu rot.“

Böcklin antwortete nicht. Er trat vor seinem Bilde

bald vor, bald zurück, und arbeitete weiter, als ob niemand da wäre.

Die drei Besucher schienen Böcklins Schweigen zu ihren Gunsten zu deuten und wurden immer ungenierter.

„Die Nixe, die da so eigentümlich in der Luft fliegt,“ meinte jetzt einer, „hat eine gar sonderbare Flosse am Leib; finden Sie nicht, dafs es besser wäre, sie wegzulassen? Ich wenigstens würde es thun, sie macht sich nicht schön.“

Da Böcklin immer noch schwieg, fuhr er ermuntert fort: „Und der dunkle Kerl, der da im Hintergrunde schwimmt, sieht ja aus, als habe er doppelte Augen.“

Ich fand die Anmafsung stark und wunderte mich, dafs Böcklin sie sich gefallen liefs. Plötzlich, als der Herr, der eben gesprochen, von neuem sich zu äufsern anschickte, drehte Böcklin sich um, schaute ihn mit unnachahmlicher Gebärde über sein Pincenez hinaus an und hielt dem Herrn seine Palette hin. „Hier, greifen Sie zu — Sie haben zwar gesagt, Sie verstehen nichts von der Malerei, aber Sie können's zweifellos doch viel besser machen . . .“

Die Herren schnitten sehr verdutzte Gesichter, brachten Entschuldigungen vor und meinten, es sei jetzt Zeit, dafs sie sich empfehlen, um nicht länger zu stören . . .

Ich lachte hellauf, Böcklin aber malte ruhig weiter.

Der Farbeneffekt gipfelt in dem Najadenbilde im Vordergrunde, hauptsächlich in den fuchsroten Haaren der vordersten Najade, in denen als Komplementärfarbe ein tiefvioletter Kranz sitzt und unmittelbar darüber im Wasser ein brillantes Blau im Fischschwanz der Lachenden, die sich an dem Felsen hält. Böcklin sagte während der Arbeit: „Wo man die Hauptwirkung haben will, mufs man eine energische, ausgesprochene Farbe in ziemlicher Masse bringen. Das Auge mufs von selbst dem Licht- und Farbenzuge folgen, den der Maler künstlerisch beabsichtigt hat."

Hinter der vordersten Najade schwimmt eine lachende auf dem Rücken. Ihr Schwanz beginnt mit hellem Grün, mehr Spangrün, mit flott mitten draufgesetztem zitrongelbem Blitzlicht, und geht allmählich von Karminrot in brillant-roten Zinnober über, mit Rosasaum am Flossenende. „Potz Blitz, wie der Zinnober leuchtet!" rief ich, als ich vor dem Bilde stand. „Nicht wahr?" entgegnete Böcklin, „aber sehen Sie, wie ich ihn zurückgedrängt habe durch den tiefdunklen Schwanz der vordersten Nixe, der ihn scharf überschneidet. Er hätte mir sonst die Wirkung der gelbroten Haare totgeschlagen. So mufs man sich eben helfen. Darüber hinaus aber kann ich mit der Kraft meiner Palette nicht gehen, ich habe sie voll ausgenützt. Das sollen Sie dann aber sehen, wie dem Bilde der

blitzende Goldrahmen gut thut, wie da mit einem Mal alles weit zurückgeht und durch den Kontrast natürlich wirkt! Sitzt das Bild im Rahmen, so hat man erst eine Uebersicht über die räumliche Wirkung. Dann kann man leicht mit ein paar Drückern da und dort noch nachhelfen."

X.

Farbentheorie an Schmetterlingen. — Der Glanz des Stoffes erhöht die Pracht der Farbe. — ‚Heimkehr', ‚Pietà', ‚Pest'. — Wie man mit Farben den Beschauer beeinflufst. — Ueber Toiletten.

Nachdem Böcklin wieder einmal von meinerSchmetterlingssammlung, die ich ihm ins Atelier gebracht hatte, die verschiedenen Kasten voll Falter bewundernd durchgesehen hatte, sagte er, auf einen kleinen, glänzenden, besonders schön geformten und gezeichneten Bläuling zeigend: „Es ist unglaublich, was für einen pikanten Farbenreiz solch ein kleines Tierchen aufweist. Wenn Sie Ihre Schmetterlinge betrachten, so werden Sie so recht sehen, wie eine reine ganze Farbe nur dann prächtig wirkt, wenn sie wie ein blitzender Edelstein in einem dazu passenden Geschmeide sitzt. Wie leuchtet in dem dunklen Trauermantel der neapelgelbe Rand im Kontraste zu dem schönen Blau daneben! Der liebe Gott, der versteht's zu malen. Das ist ein verständiger Kolorist. Die ganze Farbentheorie ist da auf die mannigfaltigste Art und Weise prak-

tisch gelöst und künstlerisch verwertet. Man mufs nur darin lesen können! Da wirkt kein Stück unharmonisch. Sehen Sie doch einmal das Pfauenauge und Ihre farbige Skizze an, die Sie da haben. In Ihrer Skizze sind ja die Farben an und für sich sehr schön leuchtend, aber eine schlägt die andere tot. Das ist zu viel des Guten. Im kleinsten Punkte mufs man mit der gröfsten Kraft wirken . . . in der weisen Beschränkung zeigt sich erst der Meister . . . Sehen Sie einmal, wie sparsam sind die ganzen Farben angewendet. Nur da, wo sie unbedingt notwendig sind, und dann ist jedesmal die Komplementärfarbe vorhanden. Nur deshalb, weil die Farbenanwendung so klug berechnet ist, kommen sie zu solch charaktervoller Wirkung. Merken Sie sich ein für alle Mal: Je weniger Farben beieinander stehen und chromatisch aufeinander wirken, desto brillanter ist der Effekt! . . . Sehen Sie nur, wie bei den Schillerfaltern die Kontrastfarben sich wunderbar bemerkbar machen. Schillert die eine Flügelhälfte in rotviolett, gleich erscheint die Kontrastfarbe."

Als Böcklin in seinem Frühlingsbilde der drei Grazien die feenhaften Gewänder malte, sagte er: „Je reiner die Farbe und je kostbarer der Stoff, desto vornehmer ist die Wirkung für unser Gefühl. Wenn Sie den Turban Ihres Studienkopfes in knisternder Seide malen, wird er viel besser wirken als in der gleichen gelben Farbe in Lein-

wand gemalt. Der Glanz des Stoffes erhöht die Pracht der Farbe. Sie finden das ja wohl begreiflich, aber man mufs auch immer daran denken. Jeder gesunde Mensch hat Freude an der farbigen Erscheinung, nur ein kranker sieht alles trüb und grau. Das Triviale sehen wir alle Tage mehr wie genug!"

Zu gleicher Zeit wie ,Vita somnium breve' entstand das stimmungsvolle Gemälde ,Die Heimkehr'. Böcklin hatte, je nach Stimmung, meist verschiedene Bilder unter der Hand. Die ,Pietà', die er jahrelang als eine Art spanischer Wand benutzte und die ich schon in Florenz gesehen, stand in der Ecke. Der Triton in der Sturzwelle, auf dem Muschelhorne blasend, lehnte dem Beschauer abgekehrt an der Wand, auch sah ich damals schon eine angefangene ,Pest' mit dem greulichen Ungeheuer, sein sogenanntes ,letztes Bild', ebenso seinen ,Krieg'. Die ,Pest' ist ein treffender Beweis dafür, dafs man nur mit ganz gewichtigem Grund eine lichtstarke und eine lichtschwache Farbe in unmittelbaren Gegensatz bringen darf. Die schreiende Dissonanz in der ,Pest', vor der wir zurückprallen, diesen aufregenden Farbeneffekt hat Böcklin beabsichtigt. Wie scharf schneidet da das intensive Blau des Drachenkopfes in das feurige Rot der Mutter, die sich über die vom Giftodem der Pest dahingestreckte Braut gestürzt hat!

Auf einem Spaziergange durch Hirslanden, der Burgwies zu, kam Böcklin auf die Idee zu der ‚Heimkehr'. Es liegt dort ein eigener Reiz in der Landschaft. Als er die Villen, Hügel und Bergesabhänge mit ihren Buchenwäldchen und alten Bauernhäusern, meist Fachwerk, sah und unten am Bächlein die friedliche, alte Sägemühle in der Klus, wo eben die heimeligen Lichter einladend durchs trauliche Halbdunkel grüfsten, — als die Abendglocken feierlich erklangen und der Wind leise durch die Blätter strich, da hatte er die Stimmung gefunden, um den Reiz des glänzenden Wasserspiegels im stillen Weiher wiederzugeben, wie er auf die Seele des fühlenden Menschen wirkt. Der ergraute Krieger, der in dem Bilde sinnend am Wasser sitzt, ist er selbst. Er war ja wieder einmal nach langen Irrfahrten zurückgekehrt in sein geliebtes Heimatland. Böcklin spazierte sehr gerne und oft der Rehalp zu. „Da liegt ein eigener Reiz in der Natur," sagte er einmal zu einem Bekannten. „Man fühlt so recht den Kontrast zur italienischen Landschaft; hier ist es echt schweizerisch, und heimatlich wird's einem zu Mute!

„Man mufs das Gefühl bekommen, dafs das Wasser, in dem sich die Wolken spiegeln, ruhig ist und tief, und dafs es, öffnete man die Schleuse, hinunterstürzen und die Mühle treiben würde, welche jetzt rastet. Luft und Ferne mufs in das Bild hineingebracht werden, damit Sehnsucht

daraus spricht.“ Man fühlt beim Betrachten des Bildes in der That, wie der Wanderer Heimweh gehabt nach seinem Vaterhaus.

Als ich, in Betrachtung versunken, vor dem Bilde stand, machte mich Herr Bruckmann darauf aufmerksam, wie Böcklin durch wohlüberlegtes Nebeneinanderstellen von Farben an dem sinnenden Wanderer den Beschauer gewissermafsen zwingt, dafs er ein Orange für Gelb ansieht. Ich war erstaunt darüber, und Böcklin zeigte mir später, wie gewisse Farben, nebeneinandergestellt, chromatisch aufeinander einwirken und scheinbar für unser Auge im Farbenwert sich verändern, wie also zum Beispiel Rot und Gelb, auf eine gewisse Distanz gesehen, zu Orange sich zu mischen scheinen.

Von seinem feinen Farbengefühl liefs Böcklin sich überall leiten. Als Frau Bruckmann zur Hochzeit ihrer Schwester Angela sich ein neues Kleid hatte machen lassen, eine leicht rote seidene Robe, changeant, in Grün schillernd, und ihren Vater frug, wie ihr das Kleid stehe, meinte Böcklin: „Die Farbe ist sehr gut gewählt und pafst famos zum Teint, nur mufst du, die angenehme Wirkung zu erhöhen, die gleiche Farbe in den Blumen wiederholen, mit denen du dir das Haar schmückst.“

Von gelegentlichen spätern Äusserungen des Meisters über Toiletten-Kunst-Geheimnisse habe ich mir folgendes

notiert: „In Schwarz und in dunkle kalte Farben gekleidete Leute erscheinen viel dünner als hell gekleidete; einfache, grofse Längsfalten machen eine Figur schlank und grofs, während karrierte und quer gestreifte Stoffe sie breit, dick und schwer machen, voll und rund, wenn helle Farben gewählt wurden. Energische Farben drängen sich dem Auge auf. Damen haben dafür ein sehr feines Gefühl. Je einfacher die Farbenzusammenstellung in der Gewandung, desto vornehmer die Wirkung. Den Einflufs von Gelb und Orange kennen die Damen sehr gut. Man wird selten sehen, dafs eine Frau mit gelblichem Teint eine blaue Gewandung trägt, da Blau Gelb hebt und ihr Gesicht deshalb noch gelber erscheinen würde. Fast immer wählen die Damen feine, gebrochene Töne, da ganze Farben die Wirkung der Fleischfarbe des Gesichtes ungünstig beeinflussen. Wählen sie ganze Farben, so schminken sie sich gerne, um das verlorene chromatische Gleichgewicht wieder herzustellen. Tizian wählte mit Vorliebe Dunkelrot als Grund, um die Fleischfarbe abzuheben. Wenig Hell der gleichen Farbe auf dunklem Grunde steht allerdings immer gut; aber die Komplementärfarbe eines zarten Fleischtones spielt mehr ins Lila. Van Dyck benützte vielfach ein Perlgrau, was weit vornehmer wirkt."

XI.

Kopie und Neuschöpfung. — ‚Toteninsel‘. — Die Kritik der ‚Kunstgelehrten‘. — Ein Jugendbekannter Böcklins. — Lästige Besucher. — Ein ‚echter‘ unechter Böcklin.

Böcklin hat nie ein Bild kopiert, obwohl er wiederholt darum angegangen worden ist. Er konnte das nicht und zog vor, es neu zu schaffen in veränderter Form oder neuer farbiger Lösung. Als in Florenz die ‚Quellennymphe‘ fertig stand und einen Käufer gefunden hatte, erschien ein Engländer, der partout dasselbe Bild haben wollte. „Es mufs genau so sein, wie dieses,“ verlangte er. Böcklin hat's nicht gemalt. Von seiner ‚Villa am Meer‘ ist eine anders, als die andere. Ebenso verhält es sich mit der ‚Toteninsel‘, die sich sozusagen fast aus einem Idyll allmählich zur ernsten, monumentalen Gröfse entwickelte. Immer künstlerisch konzentrierter formte sich das Bild in des Meisters Kopf. Unablässig dachte er über das Problem nach.

Als Böcklin an der Züricher ‚Toteninsel‘ malte, besuchte ihn eines Tages auch ein bekannter, für Kunst sich

interessierender Herr. Er schaute dem Maler längere Zeit zu, schliesslich reckte und streckte und räusperte er sich, und auf einen fragenden Blick Böcklins rückte er heraus: „Gestatten Sie mir eine Bemerkung, Herr Böcklin? Nehmen Sie mir's nicht übel, aber was meinen Sie zu den Felsen, die Sie da malen? Was ist denn das eigentlich für eine Gesteinsart? Solche Felsen giebt's ja gar nicht!"

„Das macht ja auch nichts!" antwortete Böcklin.

Der andere aber fuhr ‚im Interesse der Sache' fort: „Ich glaube, unser Geologe Professor Heim würde diese Felsen ganz gewifs nicht bestimmen können. Sie haben keine geologische Struktur, es sind ja gar keine Felsen, und es könnte ganz gut etwas anderes sein."

„So," brummte Böcklin, „etwas anderes — zum Beispiel Käse!" Und er schaute seinen Besucher so eigentümlich über seine Gläser hinweg an, dafs diesem unbehaglich zu Mute ward und er schleunigst Abschied nahm.

Auf der Züricher ‚Toteninsel' befindet sich auf der linken Bildseite in der Felswand eine Öffnung, eine Art Auslug von den Grabgewölben. „Man mufs das Echo des Sturmwindes in den alten Grabkammern hören," sagte Böcklin, „das thut dem Gefühl der Einsamkeit gut." Und es ist wahr, wir bekommen von dieser Toteninsel viel mehr das Gefühl der Einsamkeit, Wildheit und Verlassenheit, als von der früher gemalten.

Einmal beklagte sich Böcklin bei Bruckmann darüber, was die Herren ‚Kunstgelehrten‘ sich alles herausnehmen, und er erzählte, es sei einer gekommen, ihm vorzuzählen, wie viele Blätter eine Marguerite habe. „Als ob ein Maler ein Botaniker sein müſste. Gott sei Dank, daſs diese Herren keine Maler sind!“

Zu Sandreuter, der über schlechten Geschmack des Publikums klagte, sagte Böcklin: „Es ist sehr bedauerlich, daſs sich das sogenannte gebildete Publikum so viel vorschwatzen läſst und fremde Meinungen zu den seinigen macht, nur weil sie in einem Blatte stehen, das sie für tonangebend halten. ‚De gustibus non est disputandum‘ — aber eine eigene Meinung und persönliches Gefühl hat doch jeder Mensch, der ehrlich an sich herantritt. Hätten die Leute nur einmal den Mut, selber nachzudenken, selbst zu prüfen und ein eigenes Urteil sich zu bilden — der wahren Kunst wäre viel geholfen.“

Ein Jugendbekannter Böcklins, der diesen jahrelang nicht gesehen, empfand auf einer Reise das Bedürfnis, den berühmt gewordenen Maler hier in seinem Atelier aufzusuchen. Ein bekannter Kunstgelehrter, hielt er es für nützlich, locker gewordene Bande wieder fester zu knüpfen. In Gesellschaft verschiedener Freunde und Tanten, die brannten vor Neugier, den groſsen Maler kennen zu lernen, kam er beim Atelier an.

Da drinnen hatte eben Böcklin eine Besprechung mit seinem ältesten Sohn Arnold gehabt, der ihm eine Malerei vorgelegt, an der Böcklin verschiedene Aussetzungen zu machen hatte. Der Sohn war nicht ganz gleicher Meinung gewesen, hatte dem Rat des Vaters, das ganze Bild nochmals von vorn zu beginnen, widersprochen, und Böcklin hatte sich gekränkt zurückgezogen. Das Bild stand noch auf der Staffelei, als der Jugendfreund und Kunstgelehrte mit seinem Gefolge ins Atelier einstürmte. Böcklin hielt sich hinter einem Vorhang auf und wurde von den Eintretenden nicht gesehen, wohl aber konnte er hören, wie der ungebetene Besucher in Ekstase geriet beim Anblick des Bildes seines Sohnes. „Entzückend! Einzig! Phänomenal! Wunderbar, diese Farbenpracht! . . . Aber wo ist denn nur der Unvergleichliche, der dies geschaffen, wo ist mein Böcklin!“ rief er. Und seine Begleitung stimmte ein in den Ruf des Entzückens.

Jetzt trat Böcklin vor, und sein Jugenfreund eilte auf ihn zu: „Lieber Böcklin, diese Freude, dich wiederzufinden! Soeben haben wir dein grofsartiges neuestes Werk betrachtet. Genial wie alles von dir!“ Was er weiter noch sagen wollte, blieb ihm in der Kehle stecken. Ein eisig kalter Blick hatte ihn getroffen und wie eine kalte Douche die abwehrende Antwort Böcklins gewirkt:

„Sie sehen, ich bin bei der Arbeit —“

Er verstand den Wink und empfahl sich mit seinen Freunden und Tanten ebenso rasch, wie er gekommen war.

Wie oft sah ich von unserer Wohnung aus an einem Tag Dutzende von Besuchern bei Böcklin anklopfen! Ist es da verwunderlich, wenn er unwirsch wurde und sich über die Störungen beklagte? Ja, liefs man ihn ruhig malen und sah man ihm nur stille zu, dann liefs er das gerne geschehen, und dann taute er wohl von selbst auf und sprach mit Freude über das, was er schuf und was er dachte.

Als mein Vater einst die Münchener Kunstausstellung unter den Arkaden besuchte, machte ihn Direktor von Lange auf einen ‚neuen Böcklin' aufmerksam und sagte:

„Schauen Sie mal her — was halten Sie nun davon! Wie kann man solch ein Bild ausstellen! Ich begreife Böcklin nicht, dafs er solches Zeug schicken kann."

Mein Vater erwiderte, nachdem er sich das Bild besehen, lachend: „Das ist ja gar nicht von ihm!"

„Wie?" entgegnete Direktor von Lange, „da steht aber doch deutlich sein Name darunter: ‚Arnold Böcklin'!"

Der Kustos ward gerufen und befragt.

„Ja natürlich ist 's von ihm," erklärte dieser stolz, „ein famoser echter Böcklin!"

„Ein Böcklin allerdings," sagte mein Vater, „aber von seinem Sohne, der auch Arnold heifst."

Der Herr Direktor und der Herr Kustos sahen sich grofs an, und der letztere kratzte sich ärgerlich hinter den Ohren.

Der ‚echte, famose Böcklin' war das eben erwähnte Bild, über das sich der echte Böcklin so sehr geärgert hatte.

XII.

Das ‚Schweigen im Walde'. — Pedantische Kritik. — ‚Nessus und Dejanira'. — Öl- und Temperatechnik. — Selbstbildnis mit dem Weinglas. — Räumliche Wirkung. — Die Bedeutung der Augen im Porträt. — Wilhelm Füfsli. — Porträtsitzungen. — ‚Muse des Anakreon'. — Karlsruher Einflufs. — Ferdinand Keller. — Farbe in Licht und Schatten. — Böcklins ‚Verzeichnungen'. — ‚Was man in der Jugend versäumte . . .'

Als ich eines Tages bei Professor Oberst Rothpletz war, dessen Vorlesungen über Strategie und Taktik ich am Polytechnikum hörte, fragte er mich, was denn der Hexenmeister auf dem Blutbug an der Freienstrasse eben male, und da ich ihm antwortete, Böcklin sei eben damit beschäftigt, ein Einhorn zu malen, stand er erregt auf und sagte: „Das mufs ich sehen — gut, dafs ich eben mit Böcklin über Militärangelegenheiten seines Sohnes zu sprechen habe." Am nächsten Tage erschien der Herr Oberst bei Böcklin, und mit Staunen sah er ihm bei der Arbeit zu. „Was ist das nun wieder für eine wunderbare Idee!" rief er, „man meint ja geradezu, das Tier werde

einem im nächsten Augenblick seinen gehörnten Kopf zuwenden. Und diese gespensterhafte Reiterin! Wie prächtig ist das Schweigen im Walde ausgedrückt! Und da klettert ja noch ein Eichhörnchen an einem Stamm hinauf!“

„Ja, das hilft wesentlich mit, die Waldesstille zu charakterisieren,“ sagte Böcklin.

Ein anderer Atelierbesucher, der das Bild zum ersten Mal sah, zeigte sich weniger begeistert als Professor Rothpletz. „Wie können Sie nur so etwas Unglaubliches malen,“ sagte er zu Böcklin, „so hat doch nie im Leben ein Einhorn ausgesehen. Das Einhorn war ja doch ein Pferd mit einem Horne auf dem Kopf.“

„So — haben Sie einmal eins gesehen?“ fragte Böcklin lachend. Die Ironie pikierte den Besucher, und er versteifte sich darauf, dafs solch ein Einhorn unmöglich und unwahr, kurz, nur wieder eine Absonderlichkeit sei wie Böcklins Centauern und Satyrn.

„Nun denn, wenn der Maler nicht malen darf, was ihm einfällt und wie's ihm ums Herz ist, dann ist's besser, man hängt die ganze Kunst an den Nagel,“ sagte Böcklin gelassen und — arbeitete weiter.

Derselbe Kritiker meinte, da er des Meisters Bild ‚Nessus und Dejanira‘ sah, auf dem im Vordergrund Herkules mit der Lanze in der Hand der Schönen zu Hilfe eilt: „Aber, Herr Böcklin, Herkules wird doch stets

mit der Keule abgebildet, der rannte doch nie mit einer Lanze herum!“ Da drehte sich Böcklin um und sagte in geheimnisvollem Tone: „Gewifs, aber denken Sie nur, seine Frau Omphale hatte ihm die Keule gerade versteckt, wie heut etwa den Herren Gelehrten der Hausschlüssel von ihren Frauen verborgen wird . . .“

Wieder ein andermal traf ich Oberst Rothpletz bei Böcklin, als dieser eben an seinem Selbstbildnis mit dem Weinglas in der Hand arbeitete. Es war für Bankier Steinbarth in Hamburg bestimmt. Böcklin hat den Namen des Bestellers als Adresse auf ein Couvert geschrieben, das auf dem Tischchen liegt. „Mit Ölfarben,“ sagte er, „kann man so etwas nicht gut machen, in Tempera aber geht es ganz leicht. Sie sollten einmal einen Memling oder Rogier van der Weiden sehen, was die erst detaillierte Feinheiten und Schriften auf ihren Bildern haben, die nur in Tempera möglich sind!“

Da er das Weinglas malte, sagte er: „Man mufs recht vorsichtig alles benützen, was zweckdienlich ist. Ich spare den hellen Grund für die Lichter im Trinkglas auf. Immer möglichst aus dem Grunde herausmodellieren, ihn ja nicht zerstören! Und mit wenig Farbe, so dünn wie möglich malen. Die Fleischtöne im Schatten ja recht transparent halten.“

„Wie lebendig Sie dastehen!“ bemerkte Oberst Rothpletz.

„Ja, man mufs immer möglichst räumlich zu wirken suchen," antwortete Böcklin. „Man mufs sozusagen um die Figur herumgreifen können; da darf man nicht alles gleichwertig malen. Die gröfste Kraft hat man immer für die Hauptsache, für das Gesicht, aufzubehalten. Wir sehen doch, wenn wir mit jemandem sprechen, ihm ins Gesicht und zunächst in die Augen; also mufs darauf der Künstler die gröfste Sorgfalt verwenden." Hierüber sprach Böcklin auch einmal zu Sandreuter, als dieser sich darüber aufgehalten hatte, dafs auf den Bildnissen aus Arsinoë die Augen so ungewöhnlich grofs gemalt seien. „Diese alten egyptischen Bildnismaler," sagte Böcklin, „waren sehr gescheite Leute, und sie haben die Augen aus kluger Berechnung extra grofs gemalt. Deshalb nämlich, weil die Augen bei der Betrachtung eines Menschen am meisten wirken. Wir können doch nicht Hände und Beine zu gleicher Zeit anschauen. Also wird ein kluger Maler beim Porträt stets seine Kraft auf das Gesicht und vor allem auf die Augen konzentrieren. Sehen Sie: Lenbach ist so klug, dafs er das kapiert hat. Die Hände schmiert er nur mit ein paar Pinselstrichen hin und gewöhnlich malt er nur e i n Auge fertig. So lenkt er den Blick des Beschauers auf e i n e n Punkt."

Böcklin hat das Selbstporträt mit dem Glas, so viel ich mich erinnere, in etwa acht bis zehn Tagen gemalt.

Oberst Rothpletz mag später oft daran gedacht haben, als er sich von Wilhelm Füfsli auf einem Doppelporträt zusammen mit seiner Gattin malen liefs und etwa fünfundsiebzig Nachmittage sitzen mufste. Ich höre Herrn Rothpletz jetzt noch leise seufzen. Als gelegentlich von so peinlicher Art des Porträtmalens die Rede war, wie sie Füfsli pflegte, sagte Böcklin: „Ums Himmels willen, wie kann man nur an einem Porträt so lange herumsitzen, da hat man ja keinen unbefangenen Blick mehr, und die Arbeit mufs einem zum Ekel werden. Die Ähnlichkeit beruht ja doch nur auf dem Charakteristischen, das mufs man mit ein paar Pinselstrichen festhalten können. Die Menschen sind ja sonst einander alle gleich. Von einer im Bilde dargestellten Person will ich doch nur das sehen, was mich interessiert, — das, was bei ihr anders ist als bei andern. Das kann ich nur mit sicherem, raschem Erfassen fertig bringen. Rafael hat seinen berühmten Papst Julius in ein paar Stunden heruntergemalt. Darum wirkt er auch so lebendig. Auch Velasquez, van Dyck und Rubens haben sich mit ihren Porträts nicht lange herumgequält."

Als ich Böcklins ‚Muse des Anakreon' sah, die jetzt im Museum zu Aarau hängt, wurde ich von der sprühenden Farbenbrillanz des Bildes so fasziniert, dass ich mir alle erdenkliche Mühe gab, einmal in dieser Art etwas erreichen zu können. Ich malte Burschen in Sammet und Seide und

mit möglichst viel Schmuck, um leuchtende Farben anbringen zu können. Einige der Studienköpfe, welche in diesem Bemühen entstanden waren — ich war damals eben von der Akademie in Karlsruhe zurückgekommen — legte mein Vater Böcklin vor.

„Sagen Sie Ihrem Sohn,“ so wendete sich Böcklin an meinen Vater, nachdem er meine Versuche aufmerksam betrachtet hatte, „ich sähe wohl, weshalb er seine Kerle so phantastisch drapiere. Aber wenn man dem einzelnen Kopfe solche Maskerade geben wolle, so müsse man doch bedenken, dafs man nicht malt, blofs um mit Gewalt farbig zu sein; die Farbe mufs der Hauptsache, dem Porträt, immer untergeordnet sein. Es zeigt sich da ein ganz dummer Einflufs, der ihm noch von Karlsruhe her in den Knochen sitzt. So malen Ferdinand Keller und Konsorten, die eine Farbe mit der andern totzuschlagen suchen. Gehört etwa das Schreien zu einer wohldurchdachten Ansprache, die man an Gebildete richtet? Mit wenig Mitteln seine Aufgabe lösen, das ist die Kunst! Ihr Sohn soll sich einmal die Bilder von Botticelli und Ghirlandajo darauf ansehen, wie die mit ihrer Kraft hausgehalten haben. Farbige Wirkung beruht nicht auf dem An- und Nebeneinanderhäufen schreiender Farben. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Da malt Ihr Sohn zum Beispiel auf einem Studienkopf das Gesicht mit ganz übersetzten

Tönen, wie sie gar nicht vorkommen, wie sie nur infolge von Nachdunkelung und durch den vielen Firnis, der im Laufe der Zeit darüber geschmiert worden ist, in alten Bildern auftreten. Und um die Übertreibung gut zu machen, setzt er das lebhafteste Rot daneben, damit die Fleischtöne wieder farbloser werden. Das ist eben dieser falsche Kellersche Einflufs. Ist es denn nicht einfacher, gleich den richtigen Farbton hinzusetzen, so wie man ihn sieht? Man lernt ja gar kein richtiges Sehen, wenn man sich auf solche Willkürlichkeiten einläfst. Und das rächt sich dann überall."

Böcklin griff nach zwei Studienköpfen, die ich nach einem alten Mann gemalt; der eine war en face, der andere im Profil gemalt. „Diese Köpfe," sagte Böcklin, „sind viel sorgfältiger studiert. Aber weshalb nur hat Ihr Sohn dem Alten im Profil eine dunkle violette Mütze aufgesetzt? Bei dem Alten in Front ist der Kopf kahl; der rundet sich, im Profil aber erscheint er trotz besserer Arbeit platt. Warum? Weil die violette Mütze, die im Licht steht, viel zu dunkel ist. Violett ist eine Farbe, die zurückgeht. Das Licht mufste hier heller sein als der Schatten im Gesicht. Die violette Mütze ist daher eine ganz unpassende Zuthat. Und dann hat er dem Mann ein buntes Halstuch gegeben! Da treten die schwarzen Streifen und lebhaften Farben so störend auf,

dafs die Fleischwirkung am Halse beeinträchtigt wird. Das alles macht den Kopf unruhig. Die feine Durcharbeitung des Kopfes mufs beim Porträt immer die Hauptsache sein, alles andere hat sich dem unterzuordnen. Ihr Sohn hat dem Mann da ein schönes weifses Hemd gemalt. In der Natur mag das seine Richtigkeit haben. Aber wir können nur den Schein der Naturwahrheit geben. Darum ist im Bilde dieser weifse Kragen viel zu weifs. Er müfste schmutziger sein. Sehen Sie bei einem alten Meister eine weifse Halskrause an, — halten Sie zur Probe ein Stück weifses Papier daneben, so sehen Sie sofort, dafs das Weifs des Kragens immer dunkler ist als die Lichttöne im Fleische. Und doch leuchtet der Kragen weifs, weil der kluge Meister durch tiefe Schatten nachgeholfen hat. Selbst in der Natur ist das glänzende feuchte Licht im Auge stets das Hellste. Also mufs man im Porträt alles andere herunterstimmen. Ein Gemälde geniefst man zuerst immer mit dem Auge; erst nachher mit dem Verstand. Die farbige Erscheinung ist die Hauptsache; wird diese vernachlässigt, so giebt's kein Gemälde."

Man hat viel von den Verzeichnungen der Figuren bei Böcklin gesprochen. Da wollte denn einmal ein bekannter tüchtiger Maler sehen, wie ein Böcklin-Bild ohne Verzeichnungen, mit schönen, nach dem strengen Schön-

heitsideal richtig gezeichneten Figuren sich ausnehme. Er kopierte einen Böcklin, so genau und so gut er konnte. Dabei behielt er die farbige Wirkung des Originals bei, nur verbesserte er alle ‚Fehler‘ und malte vor allem schöne Gesichter. Als das Bild fertig war, war es nicht nur kein Böcklin, sondern überhaupt kein geniefsbares Bild mehr. Der Maler kam zu der Einsicht, dafs den Böcklinschen Wesen trotz aller ‚Verzeichnungen‘ ein solch eminentes Leben und solch impulsives Empfinden innewohne, dafs es schlechterdings unmöglich sei, sie zu korrigieren oder überhaupt an ihnen etwas zu ändern, ohne die beabsichtigte künstlerische Wirkung zu zerstören. „In Böcklins häfslichsten Gesichtern, sagte der Maler, der den ‚Korrektur‘-Versuch gemacht, „liegt ein so unnachahmlicher Ausdruck und träumerischer Reiz, ein so undefinierbares künstlerisches Etwas, dafs man sie sich in anderer Auffassung gar nicht denken mag.“

Böcklin war übrigens durchaus nicht blind gegen seine Fehler. „Hätte ich mich in meiner Jugend mehr geplagt und genauer studiert, so müfste ich mich jetzt nicht so quälen,“ sagte er zu meinem Vater. Als er an seinem Triptychon der Maria malte, sagte er: „Sehen Sie, was man in der Jugend versäumte, geht einem das ganze Leben lang nach. Hätte ich mich damals mehr zusammengenommen, um ordentlich malen zu lernen, so müfste ich

mich an dieser Madonna mit dem blauen Gewande nicht so herumquälen. Jetzt habe ich schon den ganzen Vormittag damit verloren, den richtigen blauen Ton zu finden, und bringe ihn nicht heraus.“

XIII.

Professor Julius Stadler. — ‚Überfall am Meer'. — Bei Rudolf Koller. — Naturstudien und Naturstudium. — Das Bild ‚Es war einmal'. — ‚Bacchanale'. — Paolo Veroneses ‚Gastmahl'. — Über ‚falsche' Architektur. — Warum Böcklin gern in Italien weilte. — Professor Werdmüller. — Wie man studieren soll. — ‚Herbstgedanken'. — Ein schulgerechter Schädel.

Einer der ersten Züricher, welcher Böcklins künstlerische Bedeutung und Sonderstellung erkannte, war Professor Julius Stadler, unter dessen trefflicher Leitung ich am Polytechnikum aquarellieren lernen durfte. Professor Stadler, der seiner Zeit Präsident der Züricher Kunstgesellschaft war, hatte empfohlen, Böcklins ‚Überfall am Meere' für das Künstlergut zu erwerben. Es wäre um eine kleine Summe erhältlich gewesen, aber Stadler drang mit seinem Antrag nicht durch, und das Bild wurde vom Grofsherzog von Oldenburg erworben.

Ich hatte damals öfter mit meinem Vater Rudolf Kollers Atelier am Zürichhorn besuchen dürfen. Ich sah wohl Koller staunend zu, wie er nach seinen Studien

malte; aber was ich bei Böcklin gesehen, das hatte mich so ganz anders gepackt. Wie verschieden das Schaffen der beiden war! Oft spazierte Koller mit mir im hohen Gras unter den Weiden herum. Er studierte da am plätschernden Bach seine Kühe. „Möglichst viel nach der Natur studieren und sie genau wiedergeben!“ riet er mir. Böcklin aber mahnte: „Möglichst viel aus dem Gedächtnis malen!“ Bei Rudolf Koller betrachtete ich mit Ehrfurcht die Unmenge von Bildern und Studien, die ringsum an den Wänden seines Ateliers hingen — es hat wohl selten ein Maler so viele Studien gemalt wie Koller — und ich verglich mit Kollers Atelier das schmucklose, einfache, fast düstere Böcklins, in welchem es so still und ruhig wie in einem Tempel war. Da war nur das Bild zu sehen, an welchem er gerade malte, und daneben ein grofser Spiegel, in welchem er es auf seine Fehler und seine Wirkung prüfte. „Ach, diese Studien!“ sagte Böcklin. „Aus dem Kopfe, aus der Seele Bilder malen, aber nicht die Zeit mit den Studien verlieren. Wozu solch exakte Studien, wo eine einfache Zeichnung genügt, um sich über etwas klar zu werden!“

Je mehr ich bei Koller sah, wie ernsthaft er seinen Naturstudien oblag, desto mehr regte mich Böcklins Art zu schaffen auf. Wie da alles spielend aus dem Pinsel flofs! Es war, als sei die Hand ein wunderbarer Mecha-

nismus, der sogleich ausdrückte, was der Meister dachte. Ich mufste an Michelangelos ‚Moses‘ denken. Der hätte auch nicht nach dem Leben geschaffen werden können, er war eine Offenbarung. Und als Offenbarungen erschienen mir bei Böcklin die ‚Toteninsel‘, der ‚Prometheus‘, die ‚Burg am Meer‘, der ‚Krieg‘. Aber weil das alles dem Meister so leicht, so mühelos aus der Hand flofs, glaubte ich, ich müsse es auch probieren. Die leuchtenden Farben Böcklins elektrisierten, ihre Glut und Kraft überwältigte mich. Diese Farben hatten Seele, sie wirkten wie Töne, vereinigten sich zu Akkorden, wurden Melodieen und bezauberten wie wunderbare Musik aus geheimnisvollen Sphären.

Ganz besonders überrascht war ich, wie schnell Böcklin das Bild mit der zitrongelben Ruine und dem in den Lüften schwebenden Raubvogel malte, das in wenigen Tagen entstand. Man wähnt sich beim Beschauen hoch über der Ebene, wo's windet und weht, und sieht auf das Verfallene, Kahle, Öde. „‚Es war einmal‘“, sagte Böcklin, „das ist's, was aus dem Bilde sprechen mufs.“

Als er an seinem ‚Oktoberfest‘, dem wildfröhlichen Bacchanale, malte, in welchem ein als Sonnengott Verkleideter mit seinen grotesken ausgelassenen Genossen tanzt, da lachte der Meister oft hell auf: „Der hat genug, der drückt sich und steigt verkehrt, mit dem linken Bein

zuerst, auf seinen Esel. Und der Soldat in der Rüstung, der da vorne, den Becher in der Hand, so steif im Boskett liegt und schnarcht, der träumt, er sei im Glied. Und das Pfäffchen daneben hat auch sein Teil! Die wissen doch immer, wo's einen guten Tropfen giebt, und nicht umsonst haben sie ihre Klöster stets auf die schönsten Fleckchen Erde gestellt!" Ganz im Vordergrund des Bildes sitzt einer, der giefst den Wein aus dem vollen Fiasko direkt in die Kehle und hört nicht auf, so angstvoll auch sein Liebchen bemüht ist, ihn abzuhalten. Der ist mit einem brillant-farbigen Mantel angethan. Böcklin malte ihn, während Herr Bruckmann und ich zusahen, in nicht ganz zwanzig Minuten. Und doch ist er gemalt, dafs man den Stoff glaubt fühlen zu können. Der Vordergrund ist mit dem tiefer liegenden Hintergrund sinnreich durch einen, die nicht sichtbare Treppe hinuntergehenden, Hund veranschaulicht. Ein Kunstgriff, wie ihn alte Meister oft angewendet. Böcklin selbst machte mich damals auf das grofse Längsbild von Paolo Veronese, ‚Gastmahl im Hause der Pharisäer', aufmerksam, das in der ‚Brera' in Mailand hängt. Der weifse, mit einer Katze spielende Hund verbindet dort die weifsgedeckten Tische rechts und links. Ein Bindeglied war hier notwendig, doch wäre eine menschliche Figur zu grofs gewesen, und so kam der Maler auf die Idee, einen weifsen Hund hinzustellen, der

als helle Lichtmasse, die im Mittelpunkt des Bildes in das Stückchen blaue Ferne hineinragt, diese zugleich räumlich zurückdrängt.

Beim Durchblättern einfarbiger Reproduktionen Böcklinscher Gemälde äufserte sich jemand über das ‚Bacchanale‘: „Ich begreife nicht, wie Böcklin die Architektur so falsch hat malen können. Die Osteria ist ja perspektivisch viel zu klein im Verhältnis zu den im Vordergrund stehenden Figuren.“ Das fällt nun aber im Gemälde selber nicht auf. Böcklin malte das bewufst so, damit die malerisch-farbige Wirkung einheitlicher auf die grotesken Figuren konzentriert wird. Er zeigte einmal, wie hell beleuchtete weifse Flächen breiter und gröfser erscheinen als dunkle, wie ein schwarzes Rechteck zwischen zwei weifsen Flächen schmäler erscheint, als ein gleich breites zwischen zwei schwarzen Flächen, und er wies darauf hin, dafs man diesen Eindruck durch geeignete Farbenunterstützung noch verstärken könne. Er zeigte auch, wie ein quergeteiltes Quadrat breiter als hoch, ein senkrecht geteiltes hingegen höher als breit erscheint. —

Warum Böcklin so gerne in Italien weilte? Er sagte einmal zu Sandreuter: „In Italien sind die Farben in der Natur viel mehr ausgesprochen als bei uns, und man hat dort eine unerschöpfliche Fülle reizender Motive, die den Künstler zum Malen anregen. Es ist mehr Poesie in der

Natur. Wo man hinblickt, ein abgeschlossenes Bildchen, sei es ein blumenumranktes Muttergottesbild, sei es ein Mönch unter einer Cypresse oder ein überwucherter Garten mit halbzerfallenen Statuen, und unwillkürlich greift man zum Pinsel. Und dann rings um uns herum das bewegte Leben, die ausgelassene Fröhlichkeit!"

Böcklins Schaffen liefs mich nicht schlafen. Himmelstürmende Gedanken gingen mir durch den Kopf, und ich fing an, fieberhaft zu malen. Ich hatte zugesehen, wie ‚er' malte, sollte mir denn nicht auch etwas gelingen? Bei Böcklin erschien ja alles so leicht und natürlich. So malte ich Faune, Satyrn, Seeungeheuer, eins nach dem andern, und ich setzte die Farben direkt auf die Leinwand, wie ich sie aus der Tube drückte. Aber sie waren mir nicht brillant genug, und ich suchte immer pompösere Wirkungen. So wurden meine Skizzen und Bilder immer abenteuerlicher, und schliefslich kamen sie mir ganz verfehlt vor; und eine grenzenlose Traurigkeit und Verzweiflung bemächtigte sich meiner. Ich fing an, Böcklins Atelier zu meiden . . . Ich wagte meine Sachen niemand zu zeigen, am wenigsten Böcklin, denn ich hatte Angst, er würde sie abscheulich finden und mir den Zutritt ins Atelier für immer verbieten. Professor Stadler sagte damals zu meinem Vater: „An Fähigkeiten zum Malen fehlt es Ihrem Sohne gewifs nicht, aber er sieht infolge seiner

Verehrung für Böcklins Bilder die Natur nicht mit freien Augen, nicht unbefangen an; er sucht in der Natur überall den Böcklin. Es ist für den Lernenden ungemein schwer, aus der Natur nur das Grofse und Schöne so herauszulesen, dafs er es auch darstellen kann." Endlich entschlofs ich mich, meine Versuche Professor Werdmüller vorzulegen, bei welchem ich am Polytechnikum Zeichenunterricht und Anatomie hatte. Der aber schlug die Hände überm Kopf zusammen, und als ich meine Sache mit einem schüchternen Hinweis auf Böcklins Vorbilder besser zu machen suchte, ward sie nur um so schlimmer. Denn Professor Werdmüller war schlecht auf Böcklin zu sprechen. „Die entsetzlichen Figuren, welche dieser Mann malt! Er hat ja freilich auch gar keine Anatomie studiert; auch wohl nie in seinem Leben nur eine Antike abgezeichnet, sonst würde er doch nicht solch entsetzliche Geschmacklosigkeiten malen." Trotz dieser Ausfälle wagte ich, etwas mehr von meiner Begeisterung für Böcklin zu verraten als bisher. Da sah mich Werdmüller über sein goldenes Pincenez hinaus grimmig an: „Bleiben Sie mir weg mit diesen ‚Farben'! Giebt's denn solch verrückten blauen Himmel? Schauen Sie doch nur zum Fenster hinaus. Und die Viecher, die er malt, — hat's die etwa irgendwo schon gegeben?"

Der Schluss war, dafs ich gehörig zeichnen sollte. „Zeichnen ist die Hauptsache, Farbe Nebensache; ein

sauberer Kontur, und die schöne Linie . . .“ Und Werdmüller fing an, mit Begeisterung mir von seiner Laufbahn als Kupferstecher zu erzählen, und er zeigte mir Vorlagen und demonstrierte, wie jeder Strich fein säuberlich neben dem andern sitzen müsse. Ich musste einen Totenschädel zeichnen. Jedes kleinste Knöchelchen, jede Zahnlücke, jedes Löchlein musste wiedergegeben werden. „Warum haben Sie denn noch immer keinen Stangengummi gekauft, und wo haben Sie denn Ihre Watte zum Wischen?“ fielen die Fragen des Professors mitten in die Kritik hinein. „Passen Sie mal auf,“ sagte er dann, „machen Sie ein Quadrat. So, und nun zeichnen Sie die Eiform des Kopfes hinein — und jetzt teilen Sie’s ein in die idealen Mafse der Antike — und nun zeichnen Sie in dieses Schema den Schädel hinein und führen ihn aus bis ins Kleinste, und Sie werden sehen: Sie bekommen einen idealen Schädel. Das ist das Wahre, so mufs man studieren.“

Schliefslich kam ein Schädel heraus, der den Beifall des Herrn Professors fand. Eines Tages entschlofs ich mich, mit meinen neueren Arbeiten zu Böcklin zu gehen. Er arbeitete eben an den ‚Herbstgedanken‘; er malte die Platanenblätter, die so leicht auf dem Wasser dahinschwimmen, und ich kam wieder nicht aus der Verwunderung heraus, wie leicht ihm das Werk von statten ging. Die Blätter entstanden so rasch, als hätte sie ein Windhauch

hergeweht. Und jetzt begann er den blauen Mantel der Frauenfigur zu malen. Er stand tief in seine Arbeit versunken vor der Staffelei und hörte nicht, wie's an die Thüre des Ateliers klopfte. Er arbeitete ruhig weiter. Es klopfte stärker, und Stimmen wurden laut, die seinen Namen riefen. Doch er hörte nicht und malte immerzu. Draufsen lief man auf dem Kiesweg um das Atelier herum. Es mufsten mehrere Personen sein. „Er ist nicht da, lafst uns gehn," sagt einer. Drauf ein anderer: „Natürlich ist er da, er wird schon aufmachen, wir werden doch nicht umsonst den weiten Weg gegangen sein!" Böcklin hört nichts. Er tritt bald vor, bald zurück, dann rückt er den grofsen Spiegel heran und betrachtet darin seine Arbeit. Sie ist nahezu beendigt. Inzwischen ist's draufsen wieder still geworden, die Leute haben sich verzogen.

Da wendet er sich nach mir um, sieht meine Mappe und sagt ermunternd: „Sie wollen mir etwas zeigen — nur zu!" Jetzt blättert er in meinen Sachen. „Das ist wohl nach der Natur gemacht?" fragt er und weist auf den Schädel. Und da ich bejahe, drückt er mir ein Stück Kohle in die Hand und reicht mir ein Blatt Papier: „Zeichnen Sie einmal den Schädel, den Sie studiert haben, aus dem Kopfe!" Nachdem ich einen halbwegs anständigen Schädel zu stande gebracht, erkundigt er sich, ob ich nichts Gemaltes mitgebracht. Da dies nicht der Fall war,

liefs er mich meine Sachen holen. Er hatte vieles auszusetzen, aber ich hatte das Gefühl, dafs diese wilden farbigen Sachen ihm besser gefielen, als der schulgerechte Schädel. „Es hat keinen Zweck, so zu studieren,“ sagte er, „so kommen Sie nie auf einen grünen Zweig.“

XIV.

Böcklin über Feuerbach. — ‚Insel des Lebens'. — Sandreuter und Böcklin über bornierte Kritik. — Räumliche Bildwirkung. — Was die Farbenphotographie lehren würde. — Perspektivische Schnitzer. — Horizont und Augenpunkt. — ‚Drama'. — ‚Prometheus'. — Licht und Schatten. — Rembrandt. — Der ‚heilige Hain'. — Gemäldefirnis. — Rauchbilder für die Laterna magica. — Böcklin über Oberländer.

Als wir einmal bei Bruckmanns beim Chianti safsen, kam die Rede auf Feuerbach. Herr Bruckmann, der eben von München zurückgekehrt war, hatte mir als Geschenk eine prachtvolle Radierung nach Feuerbachs ‚Hafis am Brunnen' (bei Schack) mitgebracht. Ich selber, der ich für den Meister schwärmte, hatte zufällig aufser einer Photographie der ‚Amazonenschlacht' seine zwei bekannten ‚Iphigenien am Meer' mit zu Bruckmanns genommen. Als Böcklin sich diese Reproduktionen besah, sagte er, auf die ‚Amazonenschlacht' weisend: „Aber das ist doch keine Schlacht, da fehlt ja die Hauptsache, das Leben! Das ist der reinste Dornröschenschlaf!"

„Diese Iphigenien aber sind doch klassisch!“ meinte einer der anwesenden Herren. „Was nennen Sie klassisch?“ fragte Böcklin. „Künstlerisch vollendet“, antwortete der andere. Böcklin sah die Reproduktionen nochmals lange an und sagte dann: „Feuerbach hat viel gewollt, aber nicht immer das Wesentliche erfafst. Hätte er sich weise auf das beschränkt, was er konnte, so wäre er weiter gekommen.“ „Diese Iphigenien aber sind nun doch wirklich von ergreifender Wirkung,“ beharrte der Herr, worauf Böcklin entgegnete: „Wehmutsvolle Trauer, künstlerisch richtig ausgedrückt, ist stets von ergreifender Wirkung. Sie ist in der gesamten Kunst eine der dankbarsten aller seelischen Empfindungen.“

Ich erfuhr, dafs Feuerbach, der ein kleiner, beweglicher hübscher Mann war, in Rom viel mit Böcklin verkehrte. Sie waren eine zeitlang sehr befreundet. Anfänglich hatte Feuerbach nicht sehr viel von Böcklins Kunst gehalten, ja er soll ihm geradezu alles Talent abgesprochen haben. Später verzweifelte er fast an sich selber und an seiner Kunst, wenn er Böcklinsche Schöpfungen sah.

Während Böcklin an der frühlingsfrohen, im Gegensatz zur ernsten, düstern Toteninsel in hohem Farbenjubel prangenden, ‚Insel des Lebens‘ malte, besuchte ihn Sandreuter in seinem Atelier an der Freien Strasse. Sandreuter war sehr niedergedrückt, denn seine neuesten Bilder

waren von irgend einer Ausstellungskommission abgewiesen worden, und er hatte sie doch mit so viel echtem Künstlerernst und mit so viel Begeisterung gemalt. Böcklin tröstete ihn und sprach ihm mit herzlichen Worten Mut zu. Sprachlos schaute Sandreuter dann zu, wie Böcklin malte. Rührung überkam ihn, und es traten ihm Thränen in die Augen. So tief ergriff ihn des Meisters Kunst. Nach einer Weile entfaltete Sandreuter eine Rolle aneinandergeklebter Zeitungsausschnitte — Kritiken über Bilder Böcklins, von Sandreuter gesammelt. Lachend unterhielten sich die beiden darüber. „Ja, diese Kunstgelehrten und Kritiker," warf Böcklin hin, „können natürlich alles besser als wir, die wir die Bilder doch erst malen müssen, damit sie überhaupt etwas zu kritisieren haben. Dabei wollen sie einem vorschreiben, wie man malen soll!" Sandreuter las, während Böcklin arbeitete, einiges vor, auch eine Besprechung, in welcher Böcklin unter Hinweis auf die Natur unwahres Kolorit vorgeworfen wurde. Das erregte Böcklin. „Diese Borniertheit!" rief er, „die Farbe ist im Bilde doch zu ganz anderem Zwecke da, als in der uns umgebenden Natur. Unsere Bildtafel ist eine Fläche, und um diese Fläche räumlich zu gestalten, mufs ich ja ihren Charakter als Fläche aufheben — und dazu hat der Künstler nur die Farben; also mufs ich die Farben nach ihrer optischen Wirkung, wie sie für unser Auge vor- und zurück-

springen, verwerten. Dafs diese Menschen das nicht begreifen wollen! Hat denn das sklavische Abmalen der Natur einen Sinn? Ein Bild mufs von vornherein farbig gedacht und gefühlt werden. Wozu ist einer Künstler, wenn er nur einfach alles abmalt, was da draufsen steht und läuft, — das kann der Photograph viel besser, und dazu braucht's keine Maler. Wahrhaftig, es wäre ein Glück, wenn einmal das Problem der Farbenphotographie gelöst würde — dann könnten die Herrschaften endlich einmal deutlich sehen, welch riesiger Unterschied zwischen wahrer Kunst und eitler Nachahmung besteht!"

In einer anderen Kritik wurden Böcklin perspektivische Schnitzer vorgeworfen. „Wie lächerlich," sagte er dazu, „überall das Lineal anlegen zu wollen. Es kann ein Bild perspektivisch ganz richtig und für unser Auge doch vollständig falsch und ungeniefsbar sein. Man denke doch an Veroneses Prunkbild der Hochzeit zu Canaan, das in Paris zu sehen ist. Da hat man zwei verschiedene Horizonte in einem und demselben Bilde: einen für die Architektur und einen für die Figuren. Veronese wufste sehr wohl, dafs die starken Verkürzungen der Gebäude, hätte er sein Bild mit nur einem Horizonte ‚richtig' gezeichnet, sehr verzerrt und unnatürlich wirken würden. So hat er es bewufst, mit feinem künstlerischen Gefühl, falsch konstruiert. Die Augenpunkte beider Horizonte hat er geschickt in eine

Vertikale gelegt, und so merkt kein Mensch den Kniff. Ein Bild mufs für das Auge und nicht für den Verstand gemalt werden. Manches kommt in der Natur vor, das wir aus künstlerischen Rücksichten nicht so malen dürfen, wie es ist. Die meisten Porträts der alten Meister erscheinen unrichtig, wenn man das Lineal anlegt und sie auf ihre perspektivische Genauigkeit prüft. Wären sie richtig, so würden Hände und Füfse, überhaupt alle vorspringenden Körperteile — besonders bei sitzenden Personen — im Verhältnis zum Kopfe so klotzig und unförmlich erscheinen, dafs man sich mit Abscheu von ihnen abwenden würde."

Als ich Böcklin ein Selbstporträt vorlegte, zeigte er mir, wie man wirksam die Lage des Horizonts verwerten kann. „Sehen Sie," sagte er, „je tiefer Sie, zumal bei ganzen, stehenden Figuren, den Horizont annehmen, desto imposantere Wirkung erzielen Sie. Das haben die Venezianer, besonders Tintoretto, famos verstanden." Das demonstrierte mir Böcklin auch wieder, als er an seiner ‚Muse des Drama' malte. Man beachte tief unten, zu Füfsen der Muse, die fernen blauen Berge. Dadurch und durch die Farbengebung unterstützt, ist dies Bild von einer enormen räumlichen Wirkung. Einen ähnlich gewaltigen Effekt des Räumlichen erzielte Böcklin mit dem aus dem jagenden Wolkenmeer auftauchenden, über steile Berge und schroffe Felswände hingeschmiedeten Prometheus, —

einem Bild, das Böcklin, nebenbei bemerkt, in zwei Tagen skizziert und fix und fertig untermalt hat. Nachdem darauf die beiden Pole Licht und Schatten bestimmt waren, begann er mit dem farbenchromatischen Aufbau. „Das Licht immer beisammen behalten, ja nicht zerstreuen. Wenig, aber wirkungsvoll. Licht ist immer kostbar, und breite Schatten müssen es unterstützen," sagte Böcklin. Mein Vater und ich sahen ihm wiederholt zu, wie er an dem Bilde malte. Wir sahen, wie er zum Beispiel bei den kleinen, an den Felsen klebenden Bäumchen, die den Mafsstab für das kolossale Felsenmassiv abgeben, zunächst die Farbe hinsetzte und erst als diese stimmte, die im Sturmwind sich biegenden Olivenbäume daraus formte.

Als ich Böcklin einmal eine Reproduktion nach einem Charakterkopf Rembrandts brachte — auf dem Kopf ein metallener Helm, in dem die Luftlichter blitzen —, sagte er: „Sehen Sie, das stärkste Licht auf kleinsten Raum konzentriert, durch grofse, breite Schattenmassen unterstützt, giebt stets eine famose Wirkung. Das hat Rembrandt vortrefflich verstanden. Die Glanzlichter im Helme blenden förmlich das Auge, so künstlerisch überzeugend ist der Kerl von dem erfahrenen Meister aufgefafst."

Eines der ergreifendsten Bilder Böcklins ist der ‚Heilige Hain'. Und doch: mit welch' einfachen Mitteln und mit wie wenig Farben wird der grofsartige Effekt erzielt.

Ehrfurchtsvoll knieen wir mit den betenden Priestern vor dem Feueraltar nieder. Traumhaft tauchen jene aus dem geheimnisvollen Dunkel uralter Bäume auf. Der ganze farbige Effekt gipfelt in der Flamme, der einzigen energischen Farbe im ganzen Bilde, auf die alles abgestimmt ist. „Einzig hierauf," sagte Böcklin, „sollten des Beschauers Blicke weilen." Es war wunderbar, zuzusehen, mit welcher Leichtigkeit er die Pappeln links im Vordergrund malte und wie spielend er die Herbstzeitlosen in die nasse Wiese einsetzte, in welcher sich der Altar spiegelt. Als das Bild vollendet war, kam Böcklin zu uns herüber und ersuchte meinen Vater, es zu photographieren. Da sein Apparat im Moment nicht in Ordnung war, konnte mein Vater den Wunsch nicht erfüllen. Herr Landsinger fertigte dann im Atelier Böcklins eine Radierung des Bildes an. Als Böcklin es firnifste, sagte er: „Ein guter Gemäldefirnis sollte fast so hell und klar wie Wasser sein. Nie gebe man über ein Gemälde einen Überzug mit Leinölfirnis, denn dieser ist ein Absud mit Bleikalk und verdirbt das ganze Bild. Weingeistfirnis sollte man nie nehmen, denn ihn kann man nicht mehr entfernen, wenn das Bild schmutzig geworden ist. Mastixfirnis geht leicht wieder herunter. Firnisauftrag mufs immer recht vorsichtig und dünn geschehen; je dicker er ist, desto gelber wird er mit der Zeit. Lieber in geeigneten Pausen, wenn der erste

Auftrag trocken ist, den zweiten Überzug geben." Als Böcklin an den Steineichen lasierte, sagte er: „Wenn es irgendwie geht, soll man möglichst mit Farbe malen. Lieber Farbe über Farbe mit dem Bindemittel, als zu viele Lasuren, da sich diese leicht verändern."

Als ich einmal Böcklins in ihrer Wohnung besuchte, traf ich den Meister im Zimmer, zur gröfsten Freude seiner jüngeren Söhne Rauchbilder für deren Laterna magica auf Glas wischend. Es waren abenteuerliche Fratzen und komische Figuren. Zur besseren Haltbarkeit lackierte er sie. So vertrieb er sich die Zeit, da er wegen einer Erkältung das Zimmer hüten mufste. Oder er blätterte, mit gröfstem Behagen in die Betrachtung der einzelnen Blätter versunken, im Oberländer-Album. Da konnte er lachen! Wie er den ‚Konzertbildhauer' sah, sagte er: „Wie der Oberländer doch das Komische so packend darzustellen weifs! Ein famoser Mensch! Man mufs lachen, ob man will oder nicht. Jeder Strich sitzt, künstlerisch beabsichtigt, am richtigen Ort. Seine Sachen sind voll feiner Naturbeobachtung."

XV.

Künstlerhonorare und Bilderverkauf. — Händlerkniffe. — Humorvolle Rache. — ‚Susanna im Bade.‘ — ‚Centaur vor der Dorfschmiede.‘ — Über Centauren. — Volz' Satyrn. — Der Grofsherzog von Oldenburg über Kollers Pferde. — Lionardos Fratzen. — Lavaters Physiognomik. — ‚Pietà.‘ — Schmetterlingsflügel machen noch keine Engel. — Kostüm und Charakter. — Das Typische der Erscheinungsformen. — Farbige Lösung im Einzelkopf. — Farbenkontraste. — Rafaels Sekretär Inghirami. — Die Wirkung ganzer Farben und gebrochene Töne. — Die Kunstwahrheit der Alten.

Es ist eine heikle Sache, von den Honoraren eines Künstlers zu reden. Die Gröfse des einen entspricht nicht immer der des andern, und häufig kam es vor, dafs Werke, die um ein Linsengericht losgeschlagen werden mufsten, den Ruhm eines Künstlers begründeten und weniger bedeutenden späteren Werken horrende Preise sicherten. Böcklin hat noch in den Zeiten, in denen er bereits berühmt war, recht bescheidene Honorare bezogen. Liebte er es auch nicht, sich mit den geschäftlichen Dingen zu befassen, so verdrofs es ihn doch, wenn er hörte, um

wie viel höheren Preis die Kunsthändler seine Werke verkauften, als sie sie ihm honoriert hatten. Einem bekannten Kunsthändler machte Böcklin darüber Vorstellungen. Da jener aber nicht darauf eingehen wollte, den Meister an seinen Gewinnen partizipieren zu lassen, brach dieser sofort alle Beziehungen zu ihm ab. Er sollte, sagte er, kein Bild mehr von ihm bekommen. Doch der Händler verstand es, durch Dritte Böcklinsche Bilder für sich erstehen zu lassen. Eines Tages erschien eine kunstsinnige Dame im Atelier. Sie wufste ihrer Begeisterung kaum Worte zu geben, sagte, sie würde sich so gerne ein paar Bilder erwerben, sei aber aufser stande, die exorbitanten Preise zu zahlen, welche die Händler forderten. Gutmütig wie er war, schenkte Böcklin der Dame Glauben und überliefs ihr zu sehr billigem Preise einige Bilder. Doch es dauerte nicht lange, da tauchten die nämlichen Bilder im Kunstsalon des betreffenden Händlers auf. Böcklin war empört, und er schwor, Rache zu nehmen. Die Gelegenheit bot sich. Ein passionierter Kunstliebhaber erschien bei Böcklin und präsentierte ihm eine neue Art von Malbrettern, bittend, der Meister möchte einen Versuch damit machen und für ihn ein Bild auf eines der Bretter malen. Böcklin durchschaute seinen Besucher und — sagte zu. Da malte er denn seine ‚Susanna im Bade‘ und gab ihr die Züge der Gattin des verhafsten Händlers.

„Der . . . schwindelt mir nun sicherlich kein Bild mehr ab,“ lachte er, „er wird ein Gesicht machen, wenn er sein Susannchen erkennt!“ Das Bild hat bei seinem Erscheinen in Zürich manches Kopfschütteln erregt, und in Berlin hat es Staub aufgewirbelt, den Eingeweihten aber bereitete es ungeheueren Spafs. Die höchsten Vorzüge Böcklinscher Kunst in sich tragend, ist es ein unvergängliches Dokument für eines gekränkten Küstlers humorvolle Rache.

Als Böcklin an seinem ‚Centaur vor der Dorfschmiede‘ arbeitete, traf ich einmal Floerke bei ihm im Atelier. Böcklin korrigierte eben etwas an dem Bilde, und sie sprachen darüber miteinander. Das Bild sah nämlich ursprünglich anders aus, als so, wie man es kennt. Neben dem alten Centaur, der dem Hufschmied sein Anliegen wegen des leidigen Hufs vorbringt, stand noch eine korpulente, in einen blauen Mantel gehüllte Centaurin, wartend, bis die beiden miteinander verhandelt. Böcklin wischte diese Figur aus. „Wenn er eine Frau bei sich hat,“ sagte er, „so denkt man an eine Familie und noch an andere Centauren; ist er aber allein, so wirkt er als seltene Erscheinung viel auffälliger.“ Auch dem Hufschmied gab er eine andere, als die ursprüngliche Gestaltung. „Dieser Hufschmied,“ erklärte er, „mufs so typisch sein, dafs man sich unter ihm wirklich nichts anderes vorstellen kann.

Er darf sich nur um seine Sache kümmern, die er versteht, alles andere geht ihn nichts an."

Als gelegentlich einmal die Rede auf seine urwüchsigen Centauren kam, die so ‚echt' gemalt sind, dafs man an ihre Existenz glauben mufs, sagte Böcklin: „Wenn man solche Kerls malt, mufs man sich auch seelisch in sie hineinleben. Ein Pferdeleib mit menschlichem Oberkörper ist noch lange kein Centaur." Als jemand des verstorbenen Volz' Faune und Satyrn erwähnte, meinte er: „Das sind gar keine Satyrn, das sind nur Akte mit Ziegenbeinen. Als Satyrn sind sie nicht empfunden, nicht lebensfähig. Der Künstler mufs das Typische der Erscheinungsformen geben. Je feiner er beobachtet, je gröfser seine Erfahrung, desto prägnanter wird ihm dies gelingen." Dem verstorbenen Grofsherzog von Oldenburg war einmal ein famoses Pferdebild von Koller für seine Privatgalerie angeboten worden. Der Grofsherzog, ein leidenschaftlicher Reiter und vorzüglicher Pferdekenner, lehnte die Offerte ab: „Nee, solche Bauerngäule mag ich nicht in meinen Räumen aufhängen, das ist keine feine Rasse." An Böcklins Centauren dagegen stiefs er sich nicht; er konnte da keine bestimmte Rasse erkennen, sondern sah nur das Typische, allgemein Charakteristische des Pferdes. „Wozu sich an ein bestimmtes Modell halten," sagte Böcklin einmal, „das man nur mit Mühe und vielen Kosten bekommen kann! Die

Natur mit all ihren Zufälligkeiten nützt mir nichts, nur das allgemein Charakteristische der Gattung mufs ich geben."

Als ich Böcklin Fratzen vorlegte, die ich, mich auf Lionardo da Vincis Studien stützend, nach mir im Spiegel gemacht hatte, belehrte mich Böcklin: „Sie müssen immer bedenken: Lionardo hat seine vielen Fratzen nicht zum blofsen Vergnügen gemacht, sondern das sind eingehende physiognomische Studien, die auf strenger Beobachtung beruhen. Der vielverspottete Lavater hatte mit seiner Physiognomik gar nicht so unrecht, und der denkende Maler kann aus seinem Werk noch heute manches lernen. Ein Kutscher hat ein ganz anderes Gesicht als ein Bäcker oder ein Schuster, und ein Lakai ein anderes als ein Gelehrter, und will ein Künstler dem Beschauer seines Bildes etwas ganz eindrücklich erzählen, so mufs er auf solche typischen Unterschiede sehr genau achten. Lionardos Fratzen sind scharf beobachtete Gesichtsstudien, die er in seinen Bildern zu eindrucksvoller Darstellung der so unendlich vielseitigen Skala menschlicher Leidenschaften verwertete, wie Sie das deutlich ersehen können aus seinem schönen Abendmale in Mailand, besonders charakteristisch aber aus der wirkungsvollen Reitergruppe des Kampfes um die Fahne aus seinem (leider verloren gegangenen) Carton der Schlacht von Anghiari, den er einst im Wett-

kampfe mit Michelangelos badenden Soldaten zur Ausschmückung der Signoria in Florenz geschaffen."

Als Böcklin in der Himmelsglorie auf seiner ‚Pietà' die reizenden weinenden Engelchen malte, sagte er, irre ich nicht, zu Floerke: „Man kann nicht einfach ein paar x-beliebige Kinderakte mit irgend ein paar Schmetterlingsflügeln versehen, das sind noch lange keine Engel und wären sie noch so raffiniert gemalt, — man mufs ihre Existenzberechtigung als Engel fühlen, in ihrem Handeln empfinden. Eine schön gemalte Frau in durchsichtigem Gewande ist, mag auch ein noch so schöner antiker Name darunter stehen, noch lange keine Göttin oder Nymphe."

Einst zeigte ich Böcklin einen Studienkopf. „Was haben Sie sich darunter eigentlich vorgestellt?" fragte er. Ich erklärte ihm, ich hätte Byrons Piratengeschichten gelesen und mir einen Korsaren im Geiste vorgestellt und gefunden, er müfste ungefähr so ausgesehen haben, wie ich ihn gemalt. „Gut," sagte Böcklin, „dann dürfen Sie den Kerl aber nicht einfach des bizarren kostbaren Kostüms halber malen, um Perlen und Stickerei anbringen zu können, sondern Sie müssen ihn so glaubwürdig malen, dafs ihn sich der Beschauer auch ohne dieses phantastische Gewand gar nicht anders denken kann. Und wenn Sie ihm einen Turban aufsetzen, so mufs man fühlen: es ist ein Piratenfürst, der ihn trägt. Beobachten Sie das Leben, so sehen

Sie ja auch, dafs einer noch lange kein feiner Herr ist, wenn er schon den teuersten Cylinder auf dem Kopf und den feinsten Frack am Leibe hat. Eine Equipage macht aus einem Metzgermeister noch keinen Grafen. Jeden Stoff, jeden Einfall mufs man logisch durchdenken und seelisch ergründen, sonst entsteht kein glaubwürdiges Bild. Der Beschauer mufs durch das Bild gezwungen werden, an den geschilderten Vorgang zu glauben. Sie haben Ihrem Piraten Säbel und Pistolen in den Gurt gesteckt. Da müssen Sie die Waffen aber auch so malen und mit dem ganzen Mann so in Übereinstimmung bringen, dafs man denkt: ‚Wenn der Kerl die Waffen in die Hand nimmt, dann spielt er nicht damit, dann ist's blutiger Ernst'. Stellung, Gebärde, Kostüm, — der ganze Eindruck mufs farbig und so charakteristisch sein, dafs unser Gemüt davon gepackt wird. Ernste, energische, prunkende Farbengebung in scharfem Kontraste wird dies hier am besten bewirken."

Als ich meinen Korsaren nochmals durchgearbeitet hatte und ihn Böcklin wieder vorlegte, sagte er, nachdem er ihn aufmerksam betrachtet: „Die farbige Lösung ist jetzt entschieden besser; aber sehen Sie, das ist halt eine heillos schwere Aufgabe. In einem einzelnen Kopfe oder Brustbild hat man keine grofse Farbenauswahl; in einem figurenreichen Bilde ist das etwas ganz anderes. Einen

einzelnen Kopf müssen Sie in einfacher, breiter Lichtwirkung sich ruhig vom Hintergrund abheben lassen. Suchen Sie das farbig auszudrücken, was Sie dabei fühlen; lassen Sie mich beim Beschauen des Bildes das empfinden, was Sie mir erklärt haben. Dann giebt's was Rechtes. Es giebt nur e i n e künstlerische Naturwahrheit, und die hat nichts zu thun mit der alltäglichen Naturwirklichkeit."

Mein Mann hatte einen zinnoberroten, auf die Schulter herabhängenden, golddurchstickten Turban, eine tiefblaue, seidene, olivgrün gefütterte Jacke mit Pelzgarnitur, mit tiefdunkelroter, sammetner, perlenbesetzter Brust. Er stand vor einem blauen Himmel, in den von links ein tiefvioletter Vorhang hineinragte. Böcklin sagte: „Wenn Sie dem Kerl solch einen zinnoberroten Turban aufsetzen und ihn von einem blauen Hintergrund sich abheben lassen, so dürfen Sie ihm keinen tiefblauen Mantel anziehen. Sie haben allerdings Preußischblau gewählt, das, weil es einen Stich ins Grüne hat, wärmer wie das Kobaltblau Ihres Hintergrundes ist und deshalb mehr vorgeht; aber es kann gegenüber dem feurigen Zinnoberrot nicht aufkommen. Ihre Jacke sollte auch zinnoberrot sein, meinetwegen in etwas anderem Ton und vielleicht voll Goldstickerei, aber sie darf nicht blau sein. Blau ist immer eine kalte Farbe und geht zurück, wogegen Zinnoberrot sich energisch aufdrängt. Für den energischen Charakter

dieses Kerls ist das energische Rot ja sehr gut. Aber wozu stellen Sie ihn vor einen tiefvioletten Vorhang, da er sich ja räumlich famos von der blauen Ferne abhebt? Violett ist da eine ganz unnötige und zudem falsche Farbe. Die Aufgabe, die man sich stellt, löse man immer so einfach als möglich. Mit wenig Farbe farbig wirken, das ist der Witz! Wenn Sie durchaus eine farbige Lösung mit Rot wollen, so denken Sie an Rafaels wundervollen Sekretär Inghirami im Palazzo Pitti in Florenz. Wie löst sich der, ganz in Rot, so einfach und schön vom komplementärgrünen Hintergrunde ab! Da haben Sie ein Beispiel!"

Diese Farbenlösungen machten mir viel Kopfzerbrechen und manche schlaflose Nacht. An Hand einer guten Farbentheorie experimentierte ich mit Komplementärfarben drauflos. Da sagte mir Böcklin einmal, als ich ganz verzweifelt mit einer Probe über Rot und Grün zu ihm kam: „Dafs die beiden Farben komplementär sind, wissen viele; es kommt aber auch darauf an, das bestimmte Rot zu finden, das zu dem bestimmten Grün pafst. Das ist Gefühlssache. Und die Wirkung hängt auch davon ab, wie viel Rot ich zum Beispiel einem gewifsen Grün gegenüberstelle. Man mufs seinen Farbengeschmack ausbilden und veredeln, indem man das Schönste und Höchste anstrebt, tüchtige Meister studiert und zusieht, wie sie's gemacht haben."

Man gab mir, ehe ich nach Florenz ging, den Rat, gewissenhaft alte Meister zu kopieren. Als ich Böcklin davon sprach, sagte er: „Ein altes Bild blofs nachzumalen, hat gar keinen Wert und nützt Ihnen nichts. Kopieren Sie das Bild aber in dem Sinne, dafs Sie den linearen Aufbau und vor allem die farbige Wirkung zu ergründen suchen, dann allerdings können Sie viel dabei lernen. Geben Sie sich immer Rechenschaft darüber, welche Farben die Lichtwirkung unterstützen; warum eine besonders leuchtende Farbe da und da vorkommt, wie sie von andern beeinflufst wird und andere selbst wieder beeinflufst. Da werden Sie finden, wie ganze Farben eine mächtige Wirkung gegenüber gebrochenen Tönen ausüben und wie sie in der Bildwirkung mit Erfolg zu verwenden sind. Sie werden auch finden, dafs die Harmonie eines Bildes nicht in der sogenannten braunen Untermalung liegt, sondern in der optisch richtigen Verteilung der Farben zur Unterstützung von Licht und Schatten." (In diesem Sinne kopierte ich dann Paolo Veroneses ‚Anbetung der Könige' in der Brera in Mailand.) „Wenn Sie dabei die Sie umgebenden farbigen Erscheinungsformen der Natur beobachten, darüber nachdenken und selbst tüchtig probieren, werden Sie ganz gewifs hinter die Geheimnisse der alten Meister kommen, und Sie werden dann sehen, wie unsinnig es ist, mit der Natur konkurrieren zu wollen, wie es das Streben der meisten heutigen Maler

ist. Sie dürfen aber nicht alles mögliche durcheinander kopieren, denn jeder Meister hat seine besondere Handschrift. Halten Sie sich an einen bewährten Koloristen, zum Beispiel an Rubens, Veronese oder Giorgione. Um es den Vorbildern gleich zu thun, mufs man ihre Gesetze, ihre Methode kennen und das künstlerische Resultat begreifen lernen; nicht aber ‚à la alte Meister malen' wollen, wie Feuerbach es vornehmlich gethan hat. Alle diese alten Meister, ein Tizian sowohl wie ein Michelangelo oder ein Rubens, strebten, so verschieden sie auch untereinander sind, nach einer Kunstwahrheit. Sie nahmen alle die gleichen Kunstprinzipien zur Grundlage. Man soll nicht nachahmen, sondern sich und seine Empfindungen selbst aussprechen, so wie einem der Schnabel gewachsen ist. Keine Form ist ewig. Man kann keine ‚Kunstgesetze' aufstellen, wie es die Herren Kunstgelehrten thun; die Kunst ist ewig jung, solang noch ein fühlendes Herz schlägt. Kunst ist nichts anderes als ein ewiges Kämpfen gegen das Bestehende. Man mufs nur nichts Unreifes bringen, sondern Selbsterlebtes, Durchgearbeitetes, das Hände und Füfse hat. Goethe hat nicht umsonst gesagt: ‚Greift nur hinein ins volle Menschenleben, und wo ihr's packt, da ist's interessant!' Wie man's aber packt, darauf kommt's beim Maler vor allem an."

XVI.

Auffassung im Profil. — Dreiviertel-Profil. — En face-Porträt. — Ähnlichkeit. — Selbstporträt. — Holbein. — Fleischfarbe. — Rembrandt vor dem Spiegel. — ‚Seetingeltangel.' — Über Baumpartieen. — Zünds ‚Eichwald.' — Was die Photographie giebt und was der Maler geben soll. — Malerisches und plastisches Sehen. — ‚Meeresstille.' — Böcklin am Harmonium. — Das Darstellbare in der Kunst. — Natureindruck und Empfindung. — Geistige Vorstellung. — Farbenwirkung auf das Gemüt. — Böcklin über Genie. — Schlufs.

Als mich Böcklin einmal fragte, ob ich schon jemand porträtiert hätte, zeigte ich ihm ein Bild meines Bruders, das ich gemalt. „Scharfe Profilauffassung sollte man, wenn es nicht ausdrücklich verlangt wird, immer vermeiden," belehrte mich Böcklin. „Es ist allerdings die charakteristischste Auffassung eines Menschen, die es giebt, da die Form der Nase, des Kinns, der ganze Schädelbau ihr unverändertes Mafs haben; aber wir sind einmal nicht gewohnt, unsere Mitmenschen im Profil anzusehen, wenn wir mit ihnen verkehren, und wir glauben auch nicht recht

an die Ähnlichkeit eines Profilbildes, selbst wenn es vorzüglich getroffen ist. Es zeigt uns den Menschen in einer einzigen, ganz bestimmten Stellung, die er ja einmal haben kann, die uns aber fremdartig berührt, so dafs selbst gute Bekannte, Verwandte, Freunde, die auf Porträtähnlichkeit halten, ein Profilbild nicht erkennen, da in ihm das charakteristische Mienenspiel nicht mitspricht, das sie zu sehen gewohnt sind. Das Profilbild gestaltet sich dem Maler auch räumlich, plastisch sehr schwer. Freilich, wenn es gilt, einen Dichter auf einer Münze oder einen Fürsten auf einer Marke zu verewigen, da pafst allein das Profil. Man gewöhnt sich daran und je markanter, desto besser ist es. Die beste Porträtauffassung ist für den Maler immer Dreiviertel-Profil. Ein schlagender Beweis dafür ist Rafaels Sekretär Inghirami im Pitti zu Florenz. Der Mann schielt nämlich. Rafael hätte es leicht gehabt, ihn im Profil zu geben, und kein Mensch würde den Augenfehler bemerkt haben; vielleicht hätte man ihn aber gerade wegen des Fehlens dieser Eigentümlichkeit nicht erkannt. So malte ihn Rafael mit feinem Takt und im Bewufstsein seiner Kunst in Dreiviertel-Profil, gab aber dem Kopfe eine so starke Wendung über Eck, dafs wir das charakteristische Schielen zwar nicht vermissen, es aber so gemildert dargestellt finden, dafs es unser Empfinden nicht wesentlich berührt. Dreiviertel-Profil wirkt sodann auch ähnlicher

und ist künstlerisch weit interessanter als eine Aufnahme direkt en face, weil die so charakteristische Nase viel prägnanter zum Ausdruck kommt. In der en face-Aufnahme erscheint sie unnatürlich verkürzt. Von vorne aufgenommen, erscheint zudem das Gesicht in zwei gleiche Hälften geteilt, was nicht nur unkünstlerisch, sondern auf die Dauer auch langweilig wirkt. Im weitern sind in der en face-Aufnahme die Ohren nicht genügend erkennbar und doch sind diese zum Erkennen eines Menschen oft von charakteristischer Bedeutung. Die Porträtähnlichkeit darf nicht erst während des Malens in ein Bild hineinkommen, sie mufs schon in der Skizze vorhanden sein; ist dies nicht der Fall, so ist das Porträt verfehlt. Schnelles Erfassen und richtige Wiedergabe des Schädelbaues ist Hauptbedingung. Probieren Sie das alles einmal mit sich selbst vor dem Spiegel. Von vorne hat sich jeder oft genug im Spiegel gesehen. Wer sich aber zum ersten Mal in scharfem Profil sieht, ist erstaunt, weil er sich selber fremd vorkommt."

Unvergefslich ist mir der Eindruck, den ich empfing, als ich Böcklin Gottfried Keller aus dem Kopfe auf die Leinwand zaubern sah, wobei man schon in der Skizze, zumal wenn man die Augen zusammenkniff, den Dichter famos erkennen konnte.

„Selbstporträt ist das denkbar beste Studium für einen Maler," sagte Böcklin öfter. „Man mufs nur immer bei

diesem Studium das Typische der Formen heraussuchen. Wie eine Nase, ein Auge, ein Mund geformt ist und wie die Haare ansetzen, das stimmt in der Hauptsache bei allen Menschen überein. Das hat man sich einzuprägen, damit man's weifs. Malt man immer nach Modell, so wird man das nie fertig bringen. Das Besondere, das Individuelle müssen Sie in der Sie umgebenden Natur beobachten. Die Farbe des menschlichen Fleisches richtig wiederzugeben, sodafs sie im Bilde auf den Beschauer auch künstlerisch eindrucksvoll wirkt, ist sehr schwer, da sie durch das fortwährende pulsierende Leben unter der Haut beständigem Wechsel unterworfen ist. Das hat schon viele Maler zur Verzweiflung gebracht. Diese Aufgabe zu lösen ist nur möglich durch rasches Erfassen des Gesamteindruckes. Wie wunderbar haben das z. B. Rubens und Tizian verstanden und doch wie grundverschieden ein jeder in seiner Weise! Holbein machte für seine Porträts stets nur eine genaue Zeichnung, bis er mit seiner Aufgabe vertraut war; nachher malte er alles andere aus dem Kopfe, wie es seinem künstlerischen Gefühl als notwendig erschien. Velasquez holte immer das Grofse, Eigentümliche mit ein paar festen, sichern Strichen aus der Natur heraus."

Ein anderes Mal sagte Böcklin: „Rembrandt hat sich nicht umsonst unzähligemale in allen möglichen Stellungen vor dem Spiegel abgemalt. Das war ein schweres Stück

Studium. Ein denkender Maler ist sich selbst das beste, billigste und vor allem willigste Modell. Es kommt zur rechten Zeit, ist immer bei der Hand, wenn man's gerade nötig hat. Aber ein guter Spiegel gehört dazu."

Oftmals, wenn ich unbemerkt ins Atelier trat, sah ich, wie der Meister während des Malens sich im Spiegel betrachtete, der stets neben seinem Bilde stand. Das war mir besonders aufgefallen, als er das ‚Seetingeltangel' malte. Ich war höchst überrascht, als ich ihn im Spiegel komische Gesichter schneiden sah, und erst beim Nähertreten begriff ich den Grund. Hat nicht der singende, harfenspielende Tritone entfernte Ähnlichkeit mit Böcklin?

An der Freienstrafse in Hottingen, beim Altersasyl, stehen ein paar uralte, prachtvolle Bäume mit mächtigen Kronen, eine Pappel und eine Ulme. Kam Böcklin da vorbei, so blieb er regelmäfsig eine Weile beobachtend stehen. „Wenn ich solch einen Baum oder eine Gruppe von Bäumen sehe," explizierte er einmal, „so sehe ich doch nur den Baum als solchen in seiner charakteristischen Schönheit, aber nicht einzelne Stämme und Äste und einen Haufen feingezeichneter Blätter. Das sehe ich alles erst beim näheren Zusehen. Darum ist es, künstlerisch betrachtet, ein Fehler, wenn Zünd seinen ‚Eichwald' bis ins Kleinste ausmalt und durcharbeitet." Es hatte nämlich eben jemand Zünds Gemälde wegen seiner feinen Detail-

arbeit gelobt. „Das gerade," wiederholte Böcklin, „ist sein Kardinalfehler. Das Bild ist nicht malerisch empfunden, nicht grofs aufgefafst. Man sieht den Wald vor lauter — Blättern nicht. Man hat nicht das Gefühl, dafs man im Walde ist, man sieht nur, dafs da ein Wald gewissenhaft bis ins Kleinste abgemalt worden ist. Aber das giebt mir schliefslich eine gleich grofse Photographie noch viel, viel besser; sie liefert mir mit Haarschärfe alle Details. Auf eine gewisse Entfernung sieht man das Dach eines Hauses nur als Farbton, der photographische Apparat aber zeichnet mir haarscharf jeden Ziegel. Da giebt es nun Maler, denen sagt der Verstand: auf diesem Dache müssen so und so viele Ziegel sein, und weil sie das denken, malen sie dieselben hin. Früher hat man Menschen hoch oben auf einem Dache gerade so grofs gemalt, wie die Menschen unten auf der Strafse. Zünds Eichwald ist nicht richtig gesehen. Wenn ich einen solchen Wald in der Natur beobachte, so kann ich doch auf eine bestimmte Entfernnng nur einen sehr kleinen Bruchteil deutlich sehen, und alles, was links und recht daneben ist, sehe ich nur beiläufig; ich sehe es erst dann genauer, wenn ich es besonders fixiere, indem ich vom andern mich abwende. Will ich ein Bild räumlich zur Erscheinung bringen, so mufs ich stets daran denken, wie sehr ich mit meiner räumlich zu gestaltenden Tafel gegenüber der

Natur im Nachteil bin. Deshalb mufs ich jeden Vorteil benutzen und zeichnerisch wie malerisch immer eine Sache der andern unterordnen. Raum und Ruhe mufs in einem Kunstwerk sein; man mufs es auf den ersten Blick überschauen können. Die Photographie giebt das Nebensächliche oft bedeutender als die Hauptsache, und sie mutet uns fremd an, weil sie uns so viel giebt, das wir in der Natur mit unsern Augen auf einmal gar nicht überblicken können."

Das plastische Sehen, führte Böcklin später einmal aus, ist einfach Sache der Erfahrung. Der Sehsinn kann so geleitet werden, dafs wir auf einem Bilde, auf dem eine Reihe von Sachen, die in künstlerisch-logischem Zusammenhang stehen, nur durch charakteristische, typische Merkmale angedeutet sind, diese Andeutungen sofort begreifen. Der Beschauer schliefst unwillkürlich von einem Gegenstande auf den andern. Also ist es überflüssig, einen Gegenstand bis aufs Kleinste auszutifteln. Nach genauer Beobachtung und nach langer Erfahrung kann ein Künstler mit ein paar charakteristischen Klexen die schönsten Bilder hervorzaubern und damit besser wirken als mit der genauesten Studie nach der Natur.

Von eigenartigstem Reize war es, Böcklins tiefempfundene ‚Meeresstille' (jetzt im Museum zu Bern) entstehen zu sehen und zu beobachten, wie der Meister unermüdlich darauf hinarbeitete, die Einsamkeit des

unendlichen Meeres, die überwältigende Ruhe auf dem Wasser den Beschauer so recht fühlen zu lassen. Er korrigierte mehrfach, bis die atemlose Stille, die das Gefühl gefangen nimmt, durch die schwere Luft hervorgehoben war, mehr aber noch durch den Gegensatz, der in der Bewegung der langsam aus düsterem Traume zur Wirklichkeit erwachenden Nereide und in dem Hinabgleiten des greulichen Untiers liegt, das so geräuschlos in die unergründliche Meerestiefe versinkt, dafs nur die eine der drei schwarzköpfigen Möven es bemerkt. Ich sah das Untier in zwei verschiedenen Auffassungen, ehe es die Gestalt erhielt, die es jetzt hat. Wie wundervoll ist das schlangenhaft Schleichende durch die aalglatte Windung des Fischschwanzes dieses Wasserteufels ausgedrückt! Empfindet man nicht ein stilles Grauen, dafs die Schöne von solch glotzäugigem Ungeheuer die längste Zeit belauscht worden? Bemerkenswert ist, wie der Kerl, indem er zum Bilde hinausschwimmt, dieses räumlich erweitert. Als Böcklin die Möven malte, vernahm er, dafs die zoologische Sammlung des Polytechnikums ähnliche Vögel besitze. Er liefs sie sich zeigen und war erfreut, dafs er das Typische dieser Mövenart so gut in der Erinnerung bewahrt hatte.

Bevor die ‚Meeresstille‘ versandt werden sollte, ging ich nochmals ins Atelier. Es war ein Gewitter im Anzug, und der Wind strich durch das Schilfgras, das Böcklin

um den Springbrunnen seines Gartens herum gepflanzt hatte. Als ich eintrat, fielen die ersten dicken Tropfen. Bald prasselte der Regen in Strömen auf das flache Dach des Ateliers nieder. So düster es im Atelier war, ich konnte das Bild doch noch gut sehen, und es machte in seiner leuchtenden, plastischen Wirkung einen gewaltigen Eindruck auf mich. Böcklin, der mich nicht eintreten sah, safs, während es draufsen blitzte und donnerte, ganz in eine andere Welt versunken in einer Ecke am Harmonium und phantasierte. Dann erklangen ergreifend mächtige Akkorde, Böcklin spielte eine Fuge von Bach. Die Musik war zweifellos von grofsem Einflufs auf seine Kunst; ohne sie konnte er nicht leben.

Ich war einmal Zuhörer, als Böcklin über das Darstellbare in der Kunst ungefähr Folgendes sagte: „Es ist gewifs, dafs bestimmte Natureindrücke, die unser Hirn aufnimmt, in eigentümlicher Weise, durch eigenartige Ideenverknüpfung, gewisse Gefühlsempfindungen hervorrufen. Diesen Umstand kann der denkende Maler sich zu Nutze machen, er mufs nur die richtigen Momente zur bildlichen Darstellung zu finden wissen. Wenn ich zum Beispiel einen Betenden male, in der Ferne ein Kirchlein in Abendstimmung, und ich weifs das knapp und bestimmt zu geben und räumlich durch Höhe und Tiefe und durch die farbige Anordnung recht eindringlich darzustellen, so

kann ich den Beschauer meines Bildes derart beeinflussen, dafs er glaubt, das Glockenläuten in der Ferne zu hören. Ich mufs ihn nur durch die geschickte Zusammenstellung geeigneter Momente in die Stimmung zu versetzen verstehen, in der er sich unter ähnlichen Verhältnissen in der Natur befand, dann klingen in ihm alte Erinnerungen, und es werden die gleichen Empfindungen wieder in ihm wach. Ich mufs nur immer dahinter zu kommen suchen, warum ein Natureindruck so und so auf mich eingewirkt hat. Habe ich das erfafst, so kann ich's auch malen. So kommt der Maler dazu, manches sehr eindringlich auszudrücken, was er sonst nie in die geistige Vorstellung des Beschauers bringen kann. Solche Wirkung liegt wesentlich im Gefühl, wie die Farben auf das Gemüt wirken. Sie üben auf dieses einen ganz bestimmten Reiz aus. Dies ist namentlich bei ganzen Farben der Fall. Deshalb mufs ein Maler von ihrer Wirkung auch Gebrauch machen.

„Viele Menschen können gewisse Farben, zum Beispiel ein energisches Rot, nicht ertragen. Sie werden aufgeregt oder verstimmt. Ein Stier oder ein Puter wird nicht umsonst so leicht wütend beim Anblick eines roten Gegenstandes. Man weifs ja auch, dafs farbiges Licht auf das Wachstum der Pflanzen je nach der Farbe einen verschiedenen Einflufs ausübt. Wie ernst und traurig stimmt uns Schwarz

und tiefes Violett, wie beruhigend wirkt eine blaue Ferne, wie wohlthuend eine frische, grüne Wiese, die Ruhe eines Waldes. Das alles mufs man beobachtet und empfunden haben, um es malerisch verwerten zu können. Mühelos entsteht nichts in der Kunst, und auch dem Maler fliegt nichts im Traume zu. Der eine hat mehr Begabung als der andere, gewifs; aber ohne eisernen Fleifs und zielbewufstes Ringen gelingt kein gutes Resultat. Das mit der ‚Eingebung' ist Unsinn."

Aber das Genie? Böcklin lachte. „Genie ist eiserner Fleifs, scharfe Beobachtung und lange Erfahrung. Wer die Welt nicht kennt, wer sie nicht studiert hat, kann sie auch nicht schildern. Die Erfahrung vererbt sich nicht, jeder mufs sie sich mühevoll selbst sammeln, und prüfen, wie er sie seinen besonderen Zwecken dienstbar machen kann. Unbekümmert um die Meinungen der Welt, soll jeder Künstler malen, wie's ihm ums Herz ist, zur eigenen Freude und Beglückung, — dann wird er auch die Welt erfreuen und beglücken . . ."

Von Makart ward einmal gesagt: „Er malte mit Farben, die die Augen blenden, mit Lichtern, die wie Sonnenstrahlen wirken." Das Wort pafst weit besser auf Böcklins Schaffen. Wie Zauberton aus höhern Sphären klingt's aus seinen Schöpfungen und trägt Frühling in die Herzen.

Böcklins Kunst bleibt ewig jung und heiter. Auf ihn, den Farbendichter, passen treffend die schönen Verse aus Goethes Torquato Tasso:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben giebt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf;
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann, und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Teil an ihm zu nehmen:
Er scheint sich uns zu nah'n und bleibt uns fern;
Er scheint uns anzuseh'n und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

Diese Gewissheit, dass er bei uns bleibt, soll auch heute alles andere verdrängen; er selbst fordert das von uns. „Wer keinen Namen sich erwarb, nichts Edles schuf, gehört den Elementen an." Böcklin wird leben, in der ewigen Herrlichkeit seiner Schöpfungen, seiner Farben, seiner Märchen, seiner Tragödien. Er wird leben dank der ergreifenden Treue seines Wesens und der Unbeirrbarkeit seines künstlerischen Glaubens. Er wird leben in der Erinnerung all derer, die, wie er, ringen um die Heiterkeit einer friedreich gewordenen Seele und von ihm lernen, dass alles Dunkel doch schliesslich der goldenen Sonne nichts anhaben kann. Als ein Geschenk Gottes war er uns geliehen; eifersüchtig halten wir es fest, auch heute, wo wiederum der Tod seine Fiedel gehoben hat und so laut den Tiefton rührt.

1827 ist er in Basel geboren, in dem Todesjahr Beethovens. Ein ähnliches Zusammentreffen wie 1749, wo Bach starb und Goethe geboren wurde. Die Enkel werden uns vielleicht sagen können, welcher Grosse im Jahr 1901 geboren wurde. Was Basel für den jungen Böcklin bedeutete, lese man in dem schönen Aufsatz von Heinrich Alfred Schmid nach, der das beste ist, was überhaupt bisher über Böcklin geschrieben. Schon die Jugend steht im Zeichen einer dauernden Reibung mit den ihn umgebenden Verhältnissen. Seine Begabung war zu reich, um von vornherein in eine bestimmte Bahn gelenkt zu werden. Früh versuchte er es mit dem Modellieren; ohne Unterricht wurde er ein Virtuose auf mehreren Musikinstrumenten. Sein Interesse für mathematische und technische Dinge ist bekannt; er hat vielleicht ebenso viel über dem lenkbaren Luftschiff wie über den Temperafarben gebrütet. Gerade in der Jugend verrät sich das Genie durch Universalität; auf den jungen Böcklin passt der Vers, der auch in Basel gedichtet wurde:

Licht ist alles was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse —
Flamme bin ich sicherlich.

Die Energie und Leidenschaftlichkeit des Innenlebens, das sich von frühester Zeit im Gegensatz zu der soliden, aber stagnierenden und oft puritanisch herben Anschauungsweise der Umgebung wusste, hat sich dann mehr und mehr auf die reiche Ausgestaltung der Phantasiethätigkeit konzentriert, wobei die Mutter die schöne Rolle der freundlichen Hüterin übernehmen durfte. Die bedeutenden Formen des Juragebirges, dessen nackte Grate eine so viel ausdrucksvollere Silhouette zeichnen als die nördlicheren vom Wald verschleierten Höhenzüge, haben für Böcklins Landschaften entscheidende Bedeutung bekommen.

Der Germanist Wackernagel überwand endlich den Widerspruch des Vaters; Böcklin wurde zu Joh. Wilh. Schirmer nach Düsseldorf geschickt, der ihn nach zweijährigem Studium nach Brüssel und Paris sandte. Die alten Niederländer des XV. Jahrhunderts, die van Eyck, Rogier und vor allem Dirk Bouts wurden seine Lehrer durch ihre Farbe und ihre Treue

im Gegenständlichen. In Paris hat er von dem grossen Koloristen Delacroix und von Couture, der Feuerbachs Lehrer wurde, wenig Eindruck erlebt. Wichtiger waren die politischen Ereignisse des Aufstandes von 1848, wobei er selbst mit in die Tuilerien gerissen wurde und später, nach Niederwerfung der Juni-Revolte, von seiner Dachkammer aus die Hinrichtung zahlreicher Revolutionäre mit ansehen musste. Diese Eindrücke des Todes und der Gewalt hat er nie vergessen; und das gewaltige Ringen seiner Furien beruht mit auf dem Eindruck dieser Stunde.

Seit 1850 finden wir ihn dann in dem Land, das seine andere Heimat geworden ist und heute auch seine sterblichen Überreste hütet, in Italien. In Rom steigert sich inmitten der monumentalen Gegenwart der Antike die Phantasiethätigkeit zur unendlichen mythologischen Produktion; hier fand er auch das Mädchen aus dem Latinerstamm, das er mitten in schwersten Existenzsorgen nach wenigen Tagen der Bekanntschaft heiratete, und die ihm in den vierzig Jahren eine treue und, was hier wichtiger ist, nicht hemmende Gefährtin gewesen ist. Sie hat tapfer ausgehalten in Tagen der Not, hat willig mit dem Gatten den sicheren Hafen verlassen, als dieser sich nach der Freiheit zurücksehnte; sie hat dann stolz des Gatten Sonnenhöhe miterlebt, wenn auch der Kummer der früheren Zeit sie früher altern liess als den von jeder Enttäuschung nur neu befeuerten Mann.

Das Jahr 1859 brachte den ersten Erfolg; ‚der grosse Pan' schlug auf der Münchener Ausstellung durch. Graf Schack sicherte sich während der nächsten fünfzehn Jahre den ersten Anspruch auf Böcklins neue Arbeiten, Basel bestellte die (grosse) ‚Jagd der Diana' bei ihm, der Vater söhnte sich mit dem Schicksal des Sohnes aus, welcher sogar nach Weimar an die Kunstakademie berufen wurde. Aber schon nach zwei Jahren gab er diese gesicherte Stellung wieder auf. Es beginnt ein Zugvogelleben nach Rom, Neapel, Basel, München. In dieser Zeit verdichten sich seine Natureindrücke mehr und mehr zu jenen gespensterhaft unheimlichen oder neckischen Fabelgebilden, in denen der Stimmungsgehalt eines ausdrucksvollen Naturgebildes personifiziert wird und die antiken Sagen der Dryaden, Nymphen, Sirenen, Tritonen und des guten Pan in neuen Formen auferstehen. Die Figuren, bisher meist Staffage, treten durch ihre Grösse ganz anders hervor. Das Kolorit wird hell und duftig, oft auch scharf gegensätzlich.

1874—85 folgt dann die wichtigste Periode, in welcher der grosse Stil gefunden wird. Sie wird in Frorenz verbracht, und die in dieser Arnostadt so lebendige Kunst des Quattrocento hat, wenn auch nur in bescheidener Weise, Anteil daran. Es ist die Zeit, in welcher die ‚Toteninsel' entsteht, ‚Odysseus und Kalypso', ‚Der heilige Hain', ‚Das Schweigen im Walde'. Jedes Bild bedeutet eine neue Welt eigenartigster Geheimnisse. Der Dichter wird hier fast so gross wie der Maler. In weiter Fülle stürmen unsere Gedanken und Ahnungen enträtselungssüchtig zu den mit soviel Weisheit sparsam beschränkten Formen, deren letzte

Deutung stets offen bleibt. Die grossen ewigen Empfindungen des Menschen, die ohne Zweck, nur um ihrer selbstwillen da sind, deren Wahrhaftigkeit mit ihrer Unendlichkeit znsammenhängt, bekommen hier ihr grosses, dunkles Auge, aus dem sie uns ‚mit ungeheueren Mächten' anschauen. Man suche nur einmal ein Bild wie ‚Odysseus und Kalypso' zu zergliedern, zu analysieren; es wird immer neue Rätsel herausgeben. Daran sieht man, welche Kraft der Konzentration diesen Bildern vorausgegangen sein muss; es sind nicht glückliche Einfälle, nicht blitzartige Lichtgedanken, sondern es ist die klare gute Weisheit des Fünfzigjährigen, der die Mächte des Lebens nicht anders zu bezwingen gelernt hat als indem er sie rückhaltlos anerkennt.

Und doch giebt es eine Schaffensperiode des Meisters, in der er noch mehr geliebt wird, wenigstens vom weiteren Kreis. Das sind die Züricher Jahre 1885—92, in denen das Grausige und Gewaltige vor der Poesie einer milderen Wirklichkeit zurücktritt. Wie heiter war seine Seele geworden, als er den geigenden Eremiten, den heimkehrenden Landsknecht, die Alten in der Gartenlaube schuf. Er hat sich die Seele frei gemalt, er ruht nun aus in einem köstlich bewussten Frieden. Sein Blick schweift zurück über Irrungen und Wirrungen; und des Lebens wechselvolles Spiel deutet er sich in dem Bild: vita somnium breve (das Leben ein kurzer Traum). Die ganze Glut seiner Seele erschöpft sich jetzt in der Farbe, die selbst die kühnsten Töne der früheren Zeit weit hinter sich lässt. Wie das Kind mit blitzbunten Kieseln, so spielt der Alte mit dem leuchtenden Schein. Er weiss, dass die Menschen so wenig sehen; aber er zürnt ihnen nicht mehr, er hilft ihnen, etwas müssen sie jetzt sehen.

Bis in die letzten Wochen hinein war er thätig. Seit acht Jahren hatet er in der Florentiner Villa eine vom Zauber der Natur verklärte, von seinem Sonnenauge durchleuchtete letzte Heimstätte gefunden. In der durch keine Pflichten gestörten Musse gab er sich den technischen Problemen der Jugend wieder aufs Neue hin. Wer durchaus auch bei Böcklin einen Misserfolg verlangt, dem sei zugestanden, dass auch er das lenkbare Luftschiff nicht erfunden hat. Die Temperatechnik der Alten hat er immer wieder durchprobiert; den Cennino Cennini studierte er mit Vorliebe.

Von seinem Äussern giebt uns Adolf Hildebrands Bronzebüste in der Nationalgalerie ein meisterhaft gelungenes Abbild. Heinrich Alfred Schmid beschreibt seine Eigenart auf Grund vieler gemeinsamer Stunden mit dem Meister: „Auf einem gedrungenen stiernackigen Körper ein von Runzeln durchzogenes Gesicht, mit einem löwenmässigen blauen Auge. Die ganze Erscheinung an den Offizier einer Civilarmee oder an einen alten Seebären erinnernd. Im Umgang kühl und stolz nur gegen solche, die ihn als eine Kuriosität, als Original zu behandeln versuchten, sonst liebenswürdig und von vornehmer Natürlichkeit. In der Unterhaltung ohne jede Spur von Bestreben, geistreich zu sein und berühmte Worte zu sprechen, aber stets geladen mit drastischen Vergleichen und trocknen Witzen. Beim Urteil über Künstler und Kunstwerke Lob und Tadel vorsichtig abwägend, und

stets während des Sprechens nach Ausdrücken suchend, mehr einem Gelehrten ähnlich als einem Künstler. Von Natur gross angelegt, ein Mann, der seine Freiheit nie verkauft, mit den Verhältnissen nie paktiert, und alles zu dem Berufe, den er gewählt, in vollem Mass besitzt, hat er die Ehrlichkeit des Starken; von Ehrgeiz nicht, sondern nur von Schaffensdurst geplagt und bescheiden in seinen Bedürfnissen, nie in der Versuchung, durch Listen und Ränke äussere Ehren zu erwerben, bewahrte er sich auch die Stärke des Ehrlichen.“

Entwicklung Böcklins, und so steigt das Problem der Emulsions-Tempera darin immer nur so hie und da am Horizonte auf, ohne indessen eigentlich behandelt zu werden. Es wäre von höchstem Wert gewesen, gerade über dieses näheren Aufschluss zu erlangen. Unterdessen sind ja allerdings gar manche Forschungen und Mitteilungen veröffentlicht worden, die das Dunkel, das darüber lag, schon gelichtet haben. Aber das hebt nicht auf, dass die Mitteilungen der intimsten Erfahrungen eines Meisters wie Böcklin von unsagbarem Werte wären.

Die Schickschen Aufzeichnungen handeln zumeist von Wassertempera, Ölmalerei und ganz besonders Fresko. Hie und da kommen auch Stellen über Wachsfarben u. s. w. hinzu. Es dürfte wohl keinen Maler geben, wenn er auch nur das äusserst zulässige Minimum von Interesse für dieses für ihn so wichtige Gebiet hegt, der das Buch nicht zu einem Gegenstand emsigen Studiums machen wird.

Aber es darf in keiner Weise als eine Art von Lehrbuch betrachtet werden. Dazu ist die Anordnung eine zu willkürliche; von Aufbau oder Entwicklung ist nichts darin. Es ist eben eine regellose Aneinanderreihung von Aussprüchen eines grossen Mannes, der keine Ahnung davon hatte, dass diese in solcher Weise festgehalten würden. Deshalb wird nur der das Buch mit rechtem Vorteil benutzen können, der mit der Materie schon recht genau Bescheid weiss. Und das auch noch aus anderen Gründen. Man darf nämlich das hier Niedergelegte durchaus nicht wörtlich ohne Kritik hinnehmen. Denn es wimmelt von Ungenauigkeiten. Oft scheint Schick Böcklin missverstanden zu haben, vieles ist unklar und schlecht ausgedrückt. wie überhaupt der Stil des ganzen Buches ein unbeholfener und sehr ermüdender ist. Neben den kostbaren Erfahrungen Böcklins werden wieder technische und anatomische Thatsachen mit aufgeschrieben, die zu den Elementarkenntnissen eines jeden Malers gehören sollten. Anderes wieder wird auch nur dem genauen Kenner der Technik verständlich sein, wenn er gut zu kombinieren versteht. Worte wie „man sollte immer" sind durchaus cum grano salis zu verstehen. Böcklin selbst würde solche Aussprüche nie schriftlich niedergelegt haben.

Das alles verdirbt das Vergnügen bei der Lektüre nicht. Die Art und Weise, wie die Aufzeichnungen immer unmittelbar nach dem Erleben niedergeschrieben worden sind, geben dem Ganzen wieder so etwas Unmittelbares, was auch besonders bei persönlichen Schicksalen Böcklins oder bei andern Persönlichkeiten interessant ist, die man sonst nicht wieder in solcher Nähe zu sehen bekommen hat. Denn Burckhardt und Canon, Dreber und Lenbach treten selbst in dem Buche als Personen auf.

Es war jedenfalls ein guter Gedanke von Tschudi, das Buch zu veröffentlichen. Flaischlen hat mit dem Redigieren eine schwere und undankbare Aufgabe gehabt; niemand ausser Tschudi wird wissen, wie schwer es war, das Monstrum von Manuskript druckfertig zu machen. Aber würde nicht erst eine zweite, mehr gekürzte und deshalb lesbarere Ausgabe dem Buch die Verbreitung verschaffen, die es verdiente? Und dann

müsste ein der Technik genau kundiger Mann die Fülle des ungeordneten Materials in System bringen. Ach, ich fürchte, die wenigen, die das könnten, werden keine Lust zu einer solchen Arbeit haben.

Westermanns Monatshefte. Diese Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin, die Rudolf Schick in den Jahren 1866, 1868 und 1869 niedergeschrieben hat, enthalten, sagt Hugo von Tschudi, der Direktor der Berliner Nationalgalerie, im Vorwort mit Recht, das meiste, was uns die bisher erschienenen Schriften über Böcklin schuldig geblieben sind. Der diese Tagebuchblätter mit Eckermannscher Hingebung und Wahrheitsliebe niederschrieb, war ein junger Berliner, der 1864 den grossen Staatspreis für Geschichtsmaler errungen hatte und dann auf seiner Studienreise nach Rom kam, wo er als fünfundzwanzigjähriger Jüngling den damals im kraftvollsten Mannesalter stehenden Meister trifft. Nun wird er von dem Älteren alsbald zu intimem Verkehr herangezogen und geniesst eine Zeitlang sogar das Glück, mit ihm das Atelier zu teilen. Rückhaltlos erschliesst sich ihm das Gedanken- und Gefühlsleben des Meisters, und mit treuer, gewissenhafter Feder zeichnet der begeisterte Jünger alles auf, was ihm Böcklin aus seinem reichen Borne spendet. Das Bild eines vollen, ganzen Menschen erschliesst sich uns, eines Menschen und eines Künstlers. Über Böcklins Naturstudium, über Böcklins Kunstverstand, der stets „im inneren Herzen spüret, was er erschafft mit seiner Hand“, über Böcklins minutiöse technische Experimente erhalten wir hier immer fesselnde und lehrreiche Mitteilungen, denen es auf Schritt und Tritt zu gute kommt, dass ein Maler, selbst ein Zünftiger der farbenfrohen Kunst, sie aufgezeichnet hat. Das Aphoristische der nirgends künstlich stilisierten Darstellung erhöht nur ihren intimen Reiz, wie ihre zeitliche Beschränktheit den Vorzug der Frische und Wandlungsfähigkeit in sich schliesst. So bilden diese Tageblätter in der That für die Kennzeichnung der künstlerischen Persönlichkeit des Baseler Meisters ein unschätzbares Dokument, da man ja weiss und aus ihnen nun Seite für Seite bestätigt sieht, dass wenige Künster lebten, die so unbeirrt von äusseren Einflüssen jederzeit nur sich selbst und sich selbst jederzeit so ganz gaben wie Arnold Böcklin. Der Verfasser der Aufzeichnungen hat selber ihre Herausgabe leider nicht mehr erlebt. An seiner Stelle — er starb am 26. Februar 1887 — haben Direktor Dr. von Tschudi und Dr. Cäsar Flaischlen die Veröffentlichung besorgt: zahlreiche Skizzen nach Bildern und Entwürfen Böcklins sind beigefügt, dem Titelblatt steht ein bisher so gut wie unbekanntes Bildnis Böcklins (von Albert Krüger) aus den Jahren 1866/67 voran, und ein sorgsames Personen- und Sachregister ermöglicht auch den Gebrauch für den Augenblick.

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 756 1

